Der Josephroman in der deutschen Literatur von Grimmelshausen bis Thomas Mann

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von

MARGARETE NABHOLZ-OBERLIN
aus Zürich

Buchdruckerei Hermann Bauer, Marburg a. d. Lahn 1950

Der Josephroman in der deutschen Literatur von Grimmelshausen bis Thomas Mann

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von

MARGARETE NABHOLZ-OBERLIN
aus Zürich

Buchdruckerei Hermann Bauer, Marburg a. d. Lahn 1950

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät
auf Antrag der Herren Prof. Dr. Walter Muschg
und Prof. Dr. Friedrich Ranke.

Basel, den 14. November 1949.

Prof. Dr. Friedrich Ranke
Dekan

R. U. N.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt

Einleitung 5

Grimmelshausens und Zesens Josephromane 10

Gehalt und innere Spannung 11

Führung der Handlung 16

Der Stil 22

Johann Jakob Bodmers „Joseph und Zulika“ 28

Goethe 35

Der Altonaer „Joseph“ 36

Das Buch Suleika 38

Hugo von Hofmannsthals „Josephs Legende“ 43

Thomas Manns „Joseph und seine Brüder“ 49

Die Bedeutung der Zeit im Mythos 49

Die Rolle der Bewußtheit im mythischen Dasein der Romanfiguren . 54

Thomas Mann und das Alte Testament 59

Joseph und der Begriff der Religiosität 62

Der Brunnen als Bild für Höllenfahrt und Auferstehung 64

Joseph der Spieler seiner Geschichte 66

Josephs Mittlertum und die Überwindung der Dekadenz 68

Aufbau und Sprache 71

Anhang 79

Literatur 79

Anmerkungen 83

Einleitung

Die Josephgeschichte, wie sie die Genesis erzählt (1. Mose 37 und 39—50), ist eine der Geschichten des Alten Testaments, die viele Dichter zur Nacherzählung, Ausschmückung, Deutung und Sinngebung angeregt hat. Nicht nur das Thema an sich ist voll symbolischen Gehaltes, auch der Reichtum an Motiven bietet einem Dichter Gelegenheit, sie ganz nach seiner Weltschau zu behandeln, auszubauen und mit eigenem Erlebnis zu füllen. Die Josephgeschichte hat auf alle Zeiten ihren Reiz ausgeübt und ist im Laufe der Jahrhunderte von den verschiedensten Dichtern aufgegriffen worden.

Wie Hermann Gunkel und Hugo Greßmann zeigen, ist der Sagenkranz der Josephgeschichte schon im Alten Testament weitläufiger, psychologisch verfeinerter und in der Charakterzeichnung differenzierter als die andern Sagen des ersten Buches Moses; die Josephgeschichte ist diesen auch durch den Reichtum an kulturhistorischem Gut überlegen, der ihr einen fremdartigen Reiz verleiht. Darüber hinaus stellt sie das Höchste dar, was in der Genesis an künstlerischer Komposition geleistet worden ist. So hat sie Mohammed als einzige Geschichte des Alten Testaments vollständig in den Koran aufgenommen und ihr eine ganze Sure, die zwölfte, gewidmet. Er leitet sie mit den Worten ein: „Wir wollen dir, durch Offenbarung dieser Sure des Koran, eine der schönsten Geschichten erzählen, auf welche du früher nicht aufmerksam gewesen". Trotz seiner Abneigung gegen Poesie hat er sie orientalisch ausgeschmückt wiedergegeben. Er läßt sie gleichsam sich selbst erzählen und ohne die moralisierenden Zwischenstücke und Ermahnungen, die sonst den Hauptgehalt der Suren bilden, auf den Leser wirken. Er unterbricht den Lauf der Handlung kein einziges Mal und fügt erst am Schluß einen kurzen Kommentar hinzu. Diese zwölfte ist, außer der einundsiebzigsten und der hundertfünften, unter den hundertvierzehn Suren des Koran die einzige, die episch fortlaufend erzählt wird.

Legenden um die Gestalt Josephs, teils jüdischer, teils christlicher Herkunft, entstanden schon in sehr früher Zeit. Es liegt im Wesen der Legende begründet, daß man sie nicht genau datieren kann. So haben sich die haggadischen Erzählungen der Genesis durch die Jahrhunderte immer mehr erweitert, bis sie im Midrasch gesammelt wurden. Nach Priebatsch stammt die erste, eine jüdische Legende, „Proseuche Josephs" genannt, ungefähr aus der Zeit von Christi Geburt. Sie stellt Joseph nicht als unschuldig Leidenden dar, der den Verführungsversuchen einer Frau widersteht, sondern spricht entgegen der Überlieferung von seiner Schuld und Erlösung.

Eine andere Stellung zum Problem der Liebe nimmt eine christliche Legende des zweiten Jahrhunderts ein, „Proseuche der Aseneth" ge-

nannt: Aseneth ist in innerer Not; nachdem sie Joseph gesehen hat, bekehrt sie sich zu seiner Religion, hält ein Bußgebet und wird erlöst. Hier wird Joseph nicht mehr durch die Liebe einer Frau hinabgezogen, sondern umgekehrt Aseneth durch ihre Liebe zu Joseph erlöst und zu ihm emporgehoben.

Ebenfalls aus dem zweiten Jahrhundertt nach Christi Geburt stammt das „Gebet der Aseneth", eine Verschmelzung der „Proseuche Josephs" und einer altjüdischen Geschichte von „Joseph und Asenath". In Anlehnung an diese letztere wird hier Joseph als Gottes Sohn, Aseneth als die zu Erlösende und die Verbindung der Beiden als Vereinigung der zu erlösenden Kirche mit Christus betrachtet.

Für alle diese Legenden ist der epische Stoff der Josepherzählung nicht Selbstzweck, maßgebend ist nur ihr theologischer Sinn. Hier ist noch eine solche allegorische Ausdeutung anzuführen, da sie für spätere Ausführungen interessant sein wird. Philo, der alexandrinische Exeget des Alten Testaments, urteilt folgendermaßen: Joseph steht als Mittler zwischen Pharao und Israel und hat Anteil am Bösen wie am Guten. Er hat sich nach Aegypten, dem Sinnbild des Körpers und der niedrigen Welt, hinabziehen lassen. Er verfällt der Herrin, dem Körper, der als Gefährtin oder Gattin betrachtet wird, und wird in das Gefängnis der Leidenschaften geworfen. Jakob-Israel, der Sehende, der Geist oder Logos, steigt nach Aegypten hinab, wo er beim Wiedersehen mit Joseph voll Freude erkennt, daß sein Sohn nicht im Körper, der dem Tode geweiht, gestorben ist. Gleichzeitig freut sich Pharao, der Herr der niederen Welt, durch den Zuzug Jakobs auch über Israel, den ältesten Logos, Herr zu werden. Israel aber bleibt nicht in aegyptischer Knechtschaft, und das Unsterbliche in Joseph wird erlöst.

Diese Auffassung Aegyptens als Sinnbild der materiellen Welt war im jüdischen und islamischen Orient verbreitet. Ihr entsprach die große Rolle Moses' als des Befreiers aus Aegypten. So lag es aber auch nahe, daß Joseph, der das Volk Israel nach Aegypten führte, die Schuld am Beginn des Exils und der Knechtschaft in Aegypten trug. Deshalb wandten sich die Juden mehr und mehr von der Verehrung Josephs ab, während die christliche Deutung ihn als Präfiguration Christi betrachtete. Calvin sah in seinem Schicksal einen Beweis der Prädestination.

Dieser Auslegung widmet ein Freund Lavaters, der Züricher Johann Jakob Stolz, noch im Jahre 1786 ein Werk voll tiefer Gedanken: „Joseph, prophetisches Symbol von Jesus", in dem er in richtiger Erkenntnis den Kontrast von Tiefen und Höhen hervorhebt, den Gott in die Führung seiner Auserwählten verwebe. Auf über siebenhundert Seiten stellt Stolz die im Einzelnen allerdings oft konstruierte Parallele zwischen Joseph und Jesus auf, aus der Überzeugung, „daß Josephs sowohl als Jesus' Geschichte Geschichte seyn müsse, und schlechterdings nicht bloßes Poem seyn könne, vorzüglich auch deswegen nicht Poem, weil die Ähnlichkeiten oft weit über alle menschliche Dichtung hinaus in beyder Geschichte hineingeschmolzen seyen,

daß man dem Gedanken keinen Augenblick mehr Raum geben könne; ein menschlicher Dichter könne diese rapports erdacht, und zugleich seine transzendente Kunst hinter die einfachste Erzählungsart versteckt haben". Aus dem Bild, das er mit allen Details, auch denen der Verführungsszene, von den Geschicken Josephs entwirft, spricht eine große Liebe zu Thema und Stoff.

Die gleiche Ehrfurcht vor dem geschichtlich Gewordenen blickt aus den „Vier und zwanzig kurzen Vorlesungen über die Geschichte Josephs des Sohnes Israels", die Lavater 1794 der Schwester der Grafen Stolberg, der Gräfin Augusta Bernstorf, widmete. Was Lavater hier über die alttestamentliche Erzählung schreibt, ist nicht weniger interessant als das, was Goethe siebzehn Jahre später in „Dichtung und Wahrheit" darüber sagen wird: „Die Geschichte Josephs ist die interessanteste, unterhaltendste, lehrreichste Geschichte, die sich denken läßt. Man kann nichts erfinden, das sie an einfachem Anfang, an sichtbarem, jedoch langsamem Fortschritt, an herrlicher Entwickelung, und an großen Folgen übertreffe. Sie fängt mit einem bunten Rock an und endigt mit der feierlichsten, wundervollsten Errettung einer großen Nation". Lavater bestimmte sein kleines Werk zum Vorlesen vor der großen Hausgenossenschaft der Gräfin Bernstorf. Es sollte der stillen Betrachtung und Einkehr dienen und Gottes Vorsehung preisen, die, wie es Josephs Geschicke ja besonders schön und lehrreich zeigen, alles zum Guten wendet. Während Stolz von der Präfiguration Christi ausging, betont Lavater mehr die Prädestination. Seine Vorlesungen stützen sich nur auf die Genesis. Sie schmükken sie aber weder aus, noch geben sie deren Inhalt anschaulich wieder; Lavater möchte die Geschichte Josephs nicht dichterisch neu gestalten, sondern auslegen und seiner Leserschaft das stets lebendige Wirken Gottes vor Augen führen.

Die Josephgeschichte wurde im islamischen Orient mit üppiger Einbildungskraft und Sinnlichkeit ausgeschmückt, denn Joseph war neben Abraham und Salomo der Liebling der islamischen Bibellegende. Korandeuter, Geschichtsschreiber und Sammler der Prophetenerzählungen statteten die Josephlegende mit biblischen, haggadischen und neueren novellistischen Zügen aus. Mehrere Züge der islamischen Josephsage, die in altjüdischer Überlieferung nicht nachweisbar sind, müssen, wenn sie im späteren Midrasch auftreten, aus muselmanischer Einwirkung erklärt werden. Die Mohammedaner verehrten in Joseph nicht nur das dreifache Urbild aller menschlichen Schönheit, Güte und Reinheit, sondern sogar einen Gottgesandten und Propheten. Da die Josephgeschichte im Koran einen so wichtigen Platz einnimmt, ist es nicht verwunderlich, daß viele persische Dichter (im ganzen sollen es ihrer siebzehn sein) dieses Thema zum Gegenstand rhythmischer und prosaischer Bearbeitung wählten. Firdusi und Dschami sind die bekanntesten unter ihnen.

Firdusis frommes Kunstepos „Jussuf und Suleicha" ist in den Jahren 1009—1020 entstanden. Obwohl es mit stark legendenhaften Zügen und Einschiebseln durchsetzt ist, lehnt es sich in seiner Grund-

konzeption eng an die Überlieferung an. Einzig gegen Ende weicht es vom Koran ab, indem die büßende Suleicha zur Gemahlin Josephs wird, nach Vollzug der Ehe aber ein frommes Leben führt und dem liebenden Joseph spröde widersteht, bis der Himmel die beiden wieder vereint. Diese Dichtung hat einen mystischen Charakter, da von Joseph, dem Gottgesandten, ein Schimmern und Leuchten ausgeht, das die ganze Erde überstrahlt.

Dschamis Epos „Joseph und Suleicha" stammt aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Mit dem Urtext des Alten Testaments und mit dem Koran hat seine Geschichte in ihrer Grundidee nicht mehr viel gemeinsam. Sie wird zu einer mystischen Dichtung der Tugend und Liebe zweier füreinander bestimmter Menschen, in der aber die Gestalt von Potiphars Weib Suleicha ganz in den Vordergrund rückt und mehr Gewicht auf ihrer Wandlung als auf der Tugend Josephs liegt. Im Zentrum stehen die Verführungsszenen, die ja in jeder Darstellung einen wichtigen Platz einnehmen, da sie auch einer weitschweifenden Phantasie keine Grenzen auferlegen. Im Unterschied zu den abendländischen Darstellungen spinnt aber Dschami das Schicksal Suleichas, über das gewöhnlich, wie auch in der Bibel und im Koran, geschwiegen wird, weiter aus. Suleicha büßt als häßliches, blindes Weib ihr Vergehen. Nachdem Joseph sieben Jahre im Kerker geschmachtet hat, tritt sie selbst vor den König und erklärt Josephs Unschuld. Sie wirft sich vor dem zum Statthalter ernannten Geliebten in den Staub, aber er beachtet sie nicht und reitet an ihr vorbei. Erst als sie den wahren Gott anbetet und zu einer geläuterten Liebe reif ist, erhält sie durch ein Wunder ihre jugendlich strahlende Schönheit zurück. Nun findet eine pompöse Vermählung statt, Joseph steht auf dem Gipfel seines Glückes. Hier hält die Erzählung genießerisch inne, schweigt jedoch über Josephs staatsmännische Tätigkeit, über die Hungersnot und das Wiedersehen mit den Brüdern. Sie berichtet dagegen von Josephs und Suleichas frommem Leben und bricht mit dem legendenhaft ausgeschmückten Tod Josephs ab, dem die gramverzehrte Suleicha nachstirbt.

Der Aufwand an Pracht, die Schilderung der Verführungsszenen im Spiegelsaal, das Eindringen in die weibliche Verführungstechnik und der Erfindungsreichtum in hyperbolischen Stilmitteln, wurden nie mehr so virtuos gesteigert wie im Orient. Die späteren abendländischen Darstellungen leiden den orientalischen gegenüber an einer gewissen Schwerfälligkeit, die das Sinnliche wie das Übersinnliche erdrückt. Erst Thomas Mann ist es gelungen, sich in die äußere Atmosphäre des alten Orients einzuarbeiten und sie glänzend wiederzugeben. Sein Roman steht deshalb an Farbigkeit den Orientalen nicht nach; was aber die Eigenart der Perser ausmacht, der Ernst, die fromme Wundergläubigkeit und die dichterischen Hyperbeln, die ihren Darstellungen eine suggestive Lebhaftigkeit verleihen, wird trotz des riesenhaften Aufwandes nicht erreicht, da Manns ironischer Vorbehalt dem Werk die Naivität entzieht.

Joseph lebt im Orient nicht nur im Epos weiter, sondern als stets

gegenwärtige Legendengestalt, deren Schönheit so sprichwörtlich geworden ist, daß sein Name in Form einer bereits erstarrten Redewendung gebraucht wird. Wenn der persische Dichter Sadi beispielsweise einer Frau eine besondere Auszeichnung geben will, spricht er von ihrem „schönen Josephsantlitz".

Auch für das Abendland war die Josepherzählung eine Fundgrube. In der Frührenaissance gingen Spanien, Frankreich und Italien in der Dramatisierung dieses Stoffes, wie der religiösen Stoffe überhaupt, voran. Aber auch im deutschen Drama des sechzehnten Jahrhunderts beherrschte der „Joseph" neben dem „Verlorenen Sohn" und der „Susanna" die Schaubühne. Diese Josephdramen sind volkstümliche Spiele, die sich allein auf die Heilige Schrift und ihre christliche Auslegung, allenfalls noch auf die Testamente der zwölf Patriarchen, nicht aber auf die jüdische Legendenliteratur stützen. Orientalische Quellen waren den Dichtern damals noch nicht erschlossen, auch war das Interesse am Orient noch nicht geweckt. Da das Reformationsdrama in erster Linie die Belehrung seiner Zuschauer suchte, griff es zu religiösen Stoffen, die dem Publikum durch bühnenmäßige Einkleidung nähergebracht und veranschaulicht werden konnten. So rühmt fast jeder Verfasser eines „Joseph" im Prolog sein Stück als keusch und sittenbildend, Betuleius sucht sogar durch das Beispiel zu bekehren, und Meister Gart aus Schlettstadt, dessen „Comedia" wohl den Höhepunkt der Josephdramen im sechzehnten Jahrhundert bildet, macht auf die Präfiguration Christi aufmerksam. Dieser belehrenden Möglichkeiten wegen wurde die Geschichte Josephs mit Vorliebe auch für die jesuitischen Schuldramen gebraucht.

Erst das siebzehnte Jahrhundert brachte die Geschichte Josephs mit dem erwachenden Interesse am Orient in Verbindung.

Grimmelshausens und Zesens Josephsromane

1647 war die „Moskowitische und Persianische Reisebeschreibung" des Adam Olearius erschienen, deren lebhafte Schilderungen orientalischer Kultur das Augenmerk Deutschlands auf den Osten lenkten. Die Freude am morgenländischen Glanz faszinierte damals die Malerei, bekanntlich ja auch Rembrandt, der sich selbst mit dem Turban porträtierte; sie fand ihren Niederschlag auch in der deutschen Literatur der Barockzeit. Lohenstein kleidete seine Tragödien in türkisches und ägyptisches Kostüm und schwelgte besonders im „Ibrahim Sultan" in genießerischer Ausmalung des Haremsmilieus, in dem Erotik und Brutalität schwelen. Auch Gryphius ließ eines seiner Dramen in Persien spielen. Der zügellose orientalische Despotismus schien ihm der Inbegriff des Bösen. So wird seine „Catharina von Georgien" von Chach Abas, der sich in Liebesglut zu ihr verzehrt, zu Tode gemartert. Grimmelshausen und Zesen folgten dem Zug ihrer Zeit, die den Orient mit seiner Kostümpracht entdeckte, seine geheimnisvolle Ferne in die Nähe rückte und sich den bunten Stoff seiner Erzählungen zu eigen machte.

Grimmelshausen war der erste deutsche Dichter, der die Josephgeschichte für einen Roman verwendete. Schon allein durch die Wahl dieses Stoffes, der so viele Möglichkeiten für einen Roman in sich schließt, stellte er sein Fingerspitzengefühl unter Beweis. Die Geschichte, wie sie die Genesis erzählt, lockte auch ihn zu weiterer Ausschmückung. In diesem Sinne schreibt er 1667 in der Vorrede zum „Keuschen Joseph", er folge nun dem Wunsche vieler hoher und niederer Standespersonen und beschreibe „Josephs Historia" etwas „weitläufftiger".

Grimmelshausen hat eine ähnliche Entwicklung durchgemacht wie sein etwas älterer Zeitgenosse Rembrandt. Rembrandt, der als junger Maler große Szenerien, Farben und bauschige Gewänder liebte, suchte Motive, die dieser Neigung entgegenkamen. Das Alte Testament lieferte ihm dazu willkommenen Stoff — man denke nur an das prunkvoll „echt" aufgemachte Bild „Esther vor Ahasver". Auch seine Selbstporträts aus jener Zeit sind theatralisch und gefallen sich in einer gesuchten Pose. In scharfem Gegensatz dazu stehen seine Selbstbildnisse von 1657 und 1658. Wenn sich in ihnen auch ein düsterer Ton und ein pessimistischer, fast resignierter Zug bemerkbar machen, ist ihr sieghafter Charakter doch nicht zu leugnen; es spricht aus ihnen in wahrer Schlichtheit und Größe der Mensch, der sich von Welt und Maskerade frei gemacht hat. Betrachtet man Grimmelshausens Werdegang vom „Keuschen Joseph" zum „Simplicissimus", so kommt man auf ähnliche Resultate. Im „Keuschen Joseph" lehnt er sich an die Kunstform seiner Zeit an und schafft eine Art höfisch-galanten Ro-

mans. Es gibt im „Keuschen Joseph“ Motive, die in ihrer Aufmachung noch dem Stil des jungen Rembrandt entsprechen, seiner Sucht nach großer Szenerie und Häufung sinnlich eindrucksvoller Elemente. Man denke an die Episode, wo Joseph, als Gott Apollo verkleidet, den Räubern vorgeführt wird, man denke an die ganze Schaubühne in Potiphars Haus und insbesondere an die Szene der früchteschälenden Freundinnen Selichas. Vergleicht man die Frühwerke der beiden Künstler mit ihren reifen Werken, dem „Simplicissimus“ und den Altersporträts, so kann man von einer Wandlung des Barock vom Äußerlichen zum Innerlichen sprechen. Vom aufgebauschten Stoff gelangen beide zur Darstellung des rein Menschlichen. Sie lösen sich aus dem Geleise der Überlieferung und ihrer Zeit und steigen zum Zeitlosen auf. Grimmelshausen stellt es im steten Werden des Menschen dar und läßt es Simplicissimus durch die Erkenntnis gewahr werden, „daß nichts Beständigers in der Welt ist als die Unbeständigkeit selbsten“.

1670, drei Jahre nach Grimmelshausens „Joseph“, erschien die „Assenat“, in der Philipp von Zesen denselben Stoff verarbeitete — allerdings mit weniger Genie und Selbständigkeit. Das zeigt sich schon darin, daß er sich stellenweise wörtlich an Grimmelshausen anlehnt und auch den ganzen Wust seines Quellenstudiums unverdaut neben dem eigentlichen Roman herlaufen läßt. Ausschlaggebend für uns ist aber weniger, daß er sich Grimmelhausens Fund zu Nutze machte und ihn kopierte, als daß er sich überhaupt mit diesem Stoff befaßte. Der Grund ist nicht allein in der im Barock herrschenden Fremdländerei zu suchen, sondern auch in der Anziehungskraft des Themas selbst, das dem barocken Geist und Lebensgefühl entsprach und geeignet war, seiner Erlebnisform Ausdruck zu verleihen. Das antithetische Lebensgefühl der Epoche fand in der Spannweite von Josephs Geschicken, in ihren Höhepunkten und Abgründen, in der glühenden Leidenschaft und der demütigen Entsagung die Gegensätze wieder, in denen sie sich selbst bewegte.

Gehalt und innere Spannung

Mit bewußter Betonung ist Grimmelhausens „Keuscher Joseph“ nur „eine Art höfisch-galanten Romans“ genannt worden. Er läßt sich nämlich nicht einwandfrei in diese Kategorie einreihen. Es sind in ihm Andeutungen der kommenden Loslösung von Schablone und Überlieferung vorhanden, und er weist volkstümlich-ursprüngliche Wendungen auf, die sich eine Hofschranze wie Philipp von Zesen nie erlaubt hätte. Er trägt bereits Züge echten Genies und eigenster Dichterpersönlichkeit.

Bei der Gegenüberstellung von Grimmelshausens und Zesens Josephromanen fällt als erstes die Verschiedenheit der Titel auf. Grimmelshausens Roman nennt sich „Des vortrefflich Keuschen Josephs in Egypten erbauliche, recht ausführliche und viel-vermehrte Lebens-Beschreibung“; Zesens Roman heißt „Assenat, Das ist Derselben, und des Josefs Heilige Stahts- Lieb- und Lebensgeschichte“. Schon daraus läßt sich ersehen, wie das Thema aufgefaßt wird. Daraus ergibt sich

auch der Unterschied der Zeitspanne, die jeder der beiden Romane umfaßt. Grimmelshausen begnügt sich mit der Gestalt Josephs; sein Buch beginnt mit der Lobpreisung von Josephs Schönheit und Liebreiz, deretwegen er von seinem Vater Jakob einen bunten Rock geschenkt bekommt. Dies ist der Anstoß zum Neid der Brüder; von hier an werden die Geschehnisse bis zum Wiedersehen mit dem Vater und dessen Tod fortlaufend erzählt. Zesen, der in seiner Zeit als Kenner der weiblichen Psyche bekannt und geschätzt war, wird von der weiblichen Gestalt mehr angezogen als vom männlichen Helden. Eigenartigerweise richtet er dabei sein Hauptaugenmerk nicht auf die eigentliche Gegenspielerin Josephs, Potiphars Weib, sondern auf die tugendhafte, viel weniger fesselnde Assenat, Josephs spätere Gemahlin. Diese Akzentverlegung beweist, daß er das eigentliche Thema nicht erfaßt hat und an der Tiefe des Schuldproblems vorbeigeht. Seine Handlung dreht sich um zwei Hauptgestalten. Diese Vermehrung zeigt gegenüber Grimmelshausen schon eine Verzettelung an. Zesens Roman beginnt in barocker Auftürmung mit dem Einzug Josephs in Memphis, wo die bewegten Volksmassen in Angst zu ihren Götzen beten. Die ganze Vorgeschichte bis zu seinem Verkauf wird erst später von einer Drittperson erzählt. Zesen endet mit dem Tod Josephs und seiner Vergötterung. Daß Grimmelshausen im Untertitel von „Lebensbeschreibung" spricht, kündet sein Interesse am menschlichen Leben an. Bei Zesen kommt dieses Interesse an letzter Stelle, Staat und Liebe gehen vor. Diese Unterschiede im Titel zeigen schon die vielseitigen Möglichkeiten an, die sich in der Auswertung des Stoffes bieten.

Die „barocke" Spannung der Josephgeschichte ist von Grimmelshausen nicht bis aufs Letzte ausgeschöpft worden, weil bei ihm über allem die Voraussicht Gottes liegt, der die Geschichte zum Guten führt, wie der Dichter in der vorangehenden kurzen Inhaltsangabe selbst sagt. In dieser vollkommenen Anlehnung an die Bibel liegt Grimmelshausens Befangenheit, die er erst als reifer Dichter abschüttelte, denn seinem Wesen nach lag ihm die Bildung eines Menschen wie Simplicissimus mehr als die Bewährung eines keuschen Heiligen. Sein Joseph wird erlöst, weil er sich in der Selicha-Episode selbst überwindet; das heißt aber, daß er nicht durch die Erkenntnis einer Schuld hindurchgeführt wird. Er wird zwar durch die Versuchung angefochten und muß ihr widerstehen, da er selbst ja nichts von der Voraussicht Gottes und dem guten Ausgang weiß. Zum Zeichen dafür läßt ihn der Dichter im schwierigsten Moment entfliehen, weil „niemand lang im Feuer sitzen sollte". Joseph sieht also ein Schwachwerden voraus, und indem er ihm ausweicht, überwindet er sich selbst.

Im Unterschied zu Simplicissimus widersteht er der Sünde und läßt sich nicht völlig in Schmutz und Niedrigkeit ziehen, bevor er von den Übeln erlöst wird. Der Josephroman ist der dämonischen Zerrissenheit des „Simplicissimus" gegenüber ausgeglichen. Diese Atmosphäre verleitete Clara Stucki zu der Behauptung, Joseph sei nie ernstlich schwankend und das sanfte Licht seiner Keuschheit leuchte überall.

Mit diesem Urteil dringt sie jedoch nicht vollkommen in Grimmelshausens Darstellungskunst ein, sondern zeigt, daß sie seinen Joseph im Grund als trocken-überlieferte Gestalt betrachtet, die an der Oberfläche treibt. Die dämonische Zerrissenheit klingt aber in der weiblichen Gegenspielerin Josephs auf, in Selicha. Sie könnte als Vorstufe der Courasche angesehen werden. Sie spielt schon die Rolle, die Grimmelshausen allen seinen Frauengestalten zuweist. Nie, in keinem seiner Romane, verkörpern sie das erlösende, hinanziehende Element, immer das Böse, Verworfene, Schmutzige und Niedrige, aber auch das Dämonische. Selicha ist der Abgrund, an dem Joseph vorbeigeht, und an dem sich sein Schicksal entscheidet. Sie ist mitbestimmend an der Formung des Helden.

Hierin liegt der ausschlaggebende Unterschied zu Zesens Roman. Natürlich kann auch in diesem Potiphars Weib, Sefira, keine andere Rolle als die der Versucherin spielen. Sie wird sogar in noch krasseren Farben, noch überreizter und barocker als bei Grimmelshausen geschildert, aber man ist durch Weissagungen, Beschwichtigungen und allerhand durchsichtige Träume, deren Ergebnisse sich wie eine mathematische Gleichung errechnen lassen, schon derart vorbereitet, daß an Josephs fester Haltung kaum zu zweifeln ist. Sefira versucht nicht Joseph, sie dient dem Dichter lediglich dazu, seine Darstellungskunst an diesem erotischen Motiv zur Schau zu stellen. Sefira bildet nicht wie bei Grimmelshausen den Mittelpunkt, sie soll nur aufreizen und die Spannung erwecken, damit der Dichter nachher desto genießerischer bei Josephs Erhöhung und seiner Liebe zu Assenat verweilen kann. Sefira ist hier nur retardierendes Moment.

Bei Grimmelshausen ist Potiphars Weib dämonische Sinnlichkeit, tierisch verworfen und verzehrt von ihren Begierden, die sie ungezügelt zu befriedigen sucht. Aber sie sieht als barocker Mensch auch die andere Seite und beneidet Joseph um seine Tugend. In ihrer Schwachheit vermag sie sich jedoch nicht zu ihm aufzuschwingen. Unbarmherzig wird sie nach ihrer Erkenntnis zurückgestoßen und verfällt nun umso haltloser ihrer Leidenschaft. Sie verrät ihre Niedrigkeit in der Drohung, Joseph nach ihrem Tode lebendig mit sich begraben zu lassen. Dieser verzweifelte Wunsch offenbart ihre Unseligkeit und die Unersättlichkeit, mit der sie den geliebten Mann noch im Tode begehrt.

Grimmelshausen hat ein tiefes Verständnis für die menschlichen Schwächen, er sieht die reale Welt und scheut sich nicht, sie unverblümt in aller Kraßheit darzustellen. Zesen, der darauf bedacht ist, seinen Roman stofflich möglichst zu erweitern und dadurch seinen Vorgänger zu übertrumpfen, entwickelt die ganze Liebesepisode mit mehr Nuancen und stuft die Skala von Sefiras Liebesempfindungen ab. Zu Beginn legt er Sefiras aufkeimende Liebe zu Joseph als Gefühl aus, das eine Mutter zu ihrem Sohn hegt; darauf schildert er, wie Sefira diese irdische Liebe durch die Liebe zu Gott, die Joseph sie lehren soll, vergeistigen will; und schließlich läßt er diese im Grund nur geheuchelten zarten Empfindungen einen leidenschaftlichen Ausdruck im

sinnlichen Begehren des Weibes erfahren. Auf den ersten Blick hat es den Anschein, als sei Zesens Frauengestalt eine komplexere Natur als die Grimmelshausens, weil er sich die Mühe genommen hat, ihre Regungen in mehreren „Wendungen und Windungen" — wie Thomas Mann in seinem Josephroman die Methode der Nuancierung nennt — zu erfassen. Aber hat er Sefira wirklich erfaßt? Er bringt ihre seelischen Schwankungen in raffinierten Vorschlägen, die sie Joseph unterbreitet, und in Sophismen zum Ausdruck, die sie jedoch selbst nicht glaubt. Sie könnten allenfalls Ausreden sein, die sie sich zur eigenen Beruhigung vorschwatzt; wo sie aber im Gespräch zwischen Sefira und Joseph auftreten, lassen sie kalt und wirken Grimmelshausens Dämonie gegenüber nur preziös. So sagt Joseph einmal: „Weil es dan nun meine Tugend ist / warum sie mich liebet. Ei wolan! So bitte ich untertähnigst / daß sie mich nicht veranlasse / solche zu verlieren. Dieser Verlust würde ja anders nichts thun / als mich ihrer Liebe unwürdig machen". Und Sefira: „Ist dan der Gehorsam nicht auch eine Tugend? . . . Und weil ihr euch verhindern lasset / macht ihr die tugend zum laster / und das laster zur tugend". — In ähnlicher Weise treibt Thomas Mann zweihundert Jahre später die Sophistik auf die Spitze. Ich möchte dies ein Zeichen von Manierismus nennen: der Künstler sucht nach einer neuen Ausdrucksmöglichkeit und -form, ohne daß der innere Gehalt damit Schritt hielte. Die Formen bauschen sich, quellen über, während der Inhalt verflacht. — Einfach und überzeugend tönt dagegen Selichas Ausruf bei Grimmelshausen: „Ach! ich Elende, wohin bringt mich doch die Lieb oder vielmehr mein Verhängniß? O grausame Verhängniß! Was ist das?" Oder: „Dein Edle Tugend-volle Seele ists, die mir den Garaus macht, weil sie nichts anders, als Recht thun kan, und von allen Lastern soweit, als die helle Sonn von der Erden, entfernet ist. Ja Joseph! du hast recht und deiner Tugend gemeß geredet, als du mich des Eyds, den ich meinem Gemahl geschworen, erinnertest. Du hast wohl gebethen, als du begehrtest, ich sollte dich in deiner Tugend verharren lassen. Aber, ach allerliebster Joseph, wie gehets aber mir armen Weib indessen? . . . Aber doch will ich lieber sterben, dieweil du es so haben willst; als ohne Genießung deiner Lieb noch länger leben". Mit diesen gefühlsbewegten Ausrufen, die er Selicha in den Mund legt, dringt Grimmelshausen tiefer in die Abgründigkeit und Zwiespältigkeit einer barocken Seele, die gnadenlos im Chaos untergeht, als Zesen, dessen Sefira trotz all ihrer angeblichen Regungen eine theoretisch ausgeklügelte Hofmaske trägt und allein darauf bedacht ist, ihre Liebe vor der Öffentlichkeit zu verbergen. In ihrem Schmerzensausruf bedauert sie einzig, daß Nitokris ihr Geheimnis erlauscht hat: „Ich trostlose! bin ich nun so unglücklich, daß Nitokris meine liebe wissen muß"! — Grimmelshausen zeichnet Selicha unbarmherzig und im Gegensatz zu Zesen ohne Umschweife. Er läßt sie triebhaft auf ihr Ziel losgehen. Zesen stellt sie dar, indem er sie indirekt und literatenhaft beschreibt, nicht aber dichterisch gestaltet: „Joseph sahe wohl, daß sie der Höllische geist besaß; daß ein geist des abgrundes sie in die euserste

verzweifelung gestürzt". Die ganze Versuchungsepisode besteht bei ihm in erotischem Reiz und bezieht sich auf Joseph allein — Sefira bleibt vor lauter Schmuck und Raffinement ein marionettenhafter Lockvogel ohne Abgründigkeit und inneren Zwiespalt.

Auch die Standhaftigkeit Josephs ist bei Zesen nicht spontanes Bedürfnis, sondern „sein Verstand riet ihm zur Flucht. Er trug sorge vor seine keuschheit". Aus der Gesamtkonzeption des Werkes geht hervor, daß er hier weder wirklich widersteht noch überwindet, sondern nur das bessere Teil erwählt und damit einen guten Tausch macht. Es liegt Zesens Art näher, seine Aufmerksamkeit mehr auf dieses bessere Teil zu richten, und so gilt sein Interesse weniger dem jugendlichen Joseph, der um seine Keuschheit ringt, als dem reifen Mann, der nach dem Ideal des höfischen Helden als Schaltkönig seiner staatsmännischen Tätigkeit obliegt. „Joseph war ein rechter Lehrspiegel vor alle Stahtsleute. Er gab ein Lehrbild allen Beamten der Könige und Fürsten". Durch die Gestalt Josephs wird es sichtbar, daß die „Assenat" eine Art Schlüsselroman ist. In einem solchen werden die Verhältnisse der Gegenwart in ein vergangenes Zeitalter oder in eine entfernte Gegend projiziert. So stellt Zesen das ideale höfische Leben des siebzehnten Jahrhunderts, dem er in der „Assenat" besondere Beachtung schenkt, im Kostüm des alten Aegypten dar. Gleichzeitig verleiht er dem europäischen Hofleben durch die Einkleidung in den orientalischen Despotismus eine vielsagende Bedeutung.

Die überzeugende Einfachheit Grimmelshausens und die Doppelspurigkeit Zesens kommen bei der Betrachtung der Assenat noch einmal zur Geltung. Grimmelshausen begnügt sich mit einer tugendhaften Gegenspielerin des verworfenen Weibes: Asaneth. Sie ist die Tochter des hohen Priesters zu Heliopolis und verwaltet dessen Reichtümer in Theben. Als tüchtige, zielbewußte und besonnene Frau durchschaut sie ihre Verwandte, Selicha, und greift aktiv in die Geschicke Josephs ein. Grimmelshausen flicht zu ihrer Charakterisierung ein paar Finessen ein, die den Reiz ihrer Persönlichkeit noch erhöhen. Nach dem Gastmahl der Freundinnen bei Selicha, bei dem sich die Frauen statt in die Zitronen in die Finger geschnitten haben, macht Asaneth Selicha mit verbundenem Finger einen Besuch. Der Dichter läßt dabei die Bemerkung fallen, daß ihr Herz mehr verwundet sei als ihr Finger. Asaneth ist nicht nur die edle Hofdame, sondern schreckt in ihrer Lebensfülle nicht vor Wegen zurück, die Zesen als für eine Hofdame unziemlich ablehnen mußte. Sie besticht zum Beispiel Selichas Kammerjungfern, um hinter die Kulissen schauen zu können. Wie tätig sie Josephs Schicksal erleichtern hilft, zeigt die Geldsendung, die sie dem Gefängniswärter zukommen läßt. Eine liebenswürdige Idee von ihr ist es, daß sie Joseph ein Gewand schickt, das aus demselben Stoff gewirkt ist wie das ihrige. Beim Zusammentreffen der Beiden vor Pharaos Haus tragen sie die gleichen Gewänder und erkennen sich daran. Auf diese und ähnliche Weise setzt sich Asaneth für Joseph ein, um ihn zu befreien und für sich zu gewinnen. Was sie zueinander führt, ist mehr ihre Zuneigung als eine

Staatsraison. Deshalb folgt auch Asaneths Bekehrung zur Religion Josephs erst später, als sie ihm bereits zwei Söhne geboren hat. —

Zesen hat diese runde Gestalt Grimmelshausens in zwei Personen gespalten: in Nitokris und Assenat. Assenat ist, obwohl der Roman nach ihr genannt ist, eine farblose Figur, Nitokris dagegen, die Tochteer Pharaos und Assenats beste Freundin, der reinste Deus ex machina. Sie träumt, deutet und prophezeit, sie ist über alles unterrichtet und springt ein, wo es not tut. Die Fäden der gesamten Handlung laufen bei ihr zusammen. Sie hat die aktive Rolle der Grimmelshausenschen Assenat übernommen und spielt in uneigennütziger Weise Josephs Führerin. Für Assenat, die auf der Sonnenburg zu Heliopolis weilt und noch nie einen Mann erblickt hat, ist deshalb nur eine vollkommen passive Rolle übrig geblieben. In ihr kommt Zesens Mischung aus Preziosität und Mystik stark zur Geltung. In mystischer Verzückung erfährt sie, daß sie für Joseph bestimmt ist. Das religiöse Element, das schon die „Adriatische Rosemund" beherrschte, taucht auch im fünften Buch der „Assenat" auf, in dem Zesen jene altchristliche Legende vom Gebet der Aseneth verwertet hat. Auch das Problem der Andersgläubigkeit wird hier aufgerollt; es führt jedoch nicht zum tragischen Ende, sondern Assenat überbrückt ohne vorherige Zweifel und ohne langes Zaudern den Konflikt durch ihre Bekehrung, um Josephs Gemahlin zu werden. Aber auch in der Erfüllung bleibt sie die passive, wenn auch tugendhafte Hofdame, die nicht lebensfähig ist. Sie kann sich von dem Schrecken, den ihr der Überfall des in sie verliebten königlichen Fürsten bereitet hat, nicht erholen und siecht in verweichlichter Art dahin.

Im Ganzen spiegelt die Unersättlichkeit und Diesseitsfreude der „Assenat" wohl das schwellende Lebensgefühl des Barock, als Ideal- und auch als Illusionsdichtung bleibt sie aber einseitig und läßt nichts von der quälenden Zerrissenheit spüren, die das barocke Hochgefühl in der Tiefe bewegte.

Führung der Handlung

Grimmelshausens „Keuscher Joseph" entspringt einer einheitlichen Konzeption, die von der biblischen Erzählung kaum abweicht. In diesem Sinn betont der Dichter in seiner Vorrede an den Leser, daß er aus seinen jüdischen, orientalischen und christlichen Quellen nur jene aufgenommen habe, die der Heiligen Schrift nicht zuwiderlaufen, und andere allzu fabelhafte weggelassen habe. Darüber hinaus verrät sein Josephroman den echten Epiker, der sich mit naiver Freude an die Ausschmückung des Bibeltextes macht, ohne sich jedoch zu verzögernden Längen hinreißen zu lassen. Die Anlage ist großzügig, die vielen Motive werden vom Dichter überschaut und zu einem organischen Ganzen zusammengefaßt. Obwohl die orientalische Welt mit der ägyptischen Kultur, ihrer Astrologie, ihrem Götzendienst und Totenkult Grimmelshausen noch fremd sein mußte, rafft er sie mächtig an sich und gestaltet sie aus eigenem Erlebniswillen. Man kann sagen, er ver-

deutsche den morgenländischen Stoff, aber auf eine so selbstsichere Art, daß er nirgends ungeschickt wirkt.

Die Handlung ist verhältnismäßig knapp und schreitet schnell und flüssig vorwärts. Sie konzentriert sich auf diejenigen Punkte, die für die logische Abwicklung der Geschichte wesentlich sind, wobei sich die Anordnung der Hauptmomente an die Bibel anlehnt. Grimmelshausen setzt Akzente und scheut sich nicht, über größere Zeitspannen mit einem summarischen „indessen" hinwegzugehen. In der klaren Gliederung, die trotz der Einflechtung orientalischer oder erfundener Motive aufrecht erhalten bleibt, zeigt sich der Geist und der Meister, der seinem Stoff völlig gewachsen ist und ihn beherrscht.

Er beginnt seinen Roman mit einer echt deutschen Redensart, wodurch schon die eigenartig nahe Beziehung zu dem alttestamentlichen Thema in die Augen springt: „Gleich wie der Apffel nicht weit vom Stamme fällt", und führt diesen Gedanken, daß nämlich Josephs Schönheit Erbgut der Familie sei, in mehreren Beispielen weiter aus. Eine solche Behandlung eines alttestamentlichen Themas mag ungewöhnlich scheinen, ist jedoch nicht erstaunlich, wenn man Grimmelshausens unvoreingenommene Haltung näher kennen gelernt hat. Mit einem Sprichwort führt er den Leser in seine Welt ein, stellt darauf aber eine nähere Beziehung zwischen Leser und Stoff her, indem er sogleich die Hauptgestalt charakterisiert. Von dieser noch „statischen" Beschreibung Josephs leitet er im zweiten Kapitel mit einer plötzlichen Wendung, die jedoch logisch aus dem Ende des ersten Kapitels hervorgeht, in den Fluß der Handlung über: „Denn der Himmel offenbarte ihm im Traum . . .", ein Satz, dessen prophetischer Ton leicht an den Anfang des „Simplicissimus" anklingt: „Es eröffnet sich zu dieser unserer Zeit, von welcher man glaubt, daß es die letzte seie . . .". Auch die folgenden Kapitel sind eng untereinander verbunden und nehmen geschickt mit einem Wort ihres ersten Satzes auf das Voraufgegangene bezug. Betrachtet man diese Worte im Kapitelanfang etwas näher, so stellt man fest, daß meist ein Zeitbegriff in sie geschlungen ist, der die Erzählung vorwärts drängt.

Die Kapiteleingänge geben ein erstes gutes Bild von Grimmelshausens disziplinierter Erzählungskunst, die den „Keuschen Joseph" von seinen simplicianischen Romanen unterscheidet, in denen er sich von der Fabulierlust mitreißen läßt, die Geschichte immer wieder aufgreift und abwandelt. Einer der Gründe dieser Konzentraion mag in der Gegebenheit des Themas und noch dazu in der Ehrwürdigkeit dieser patriarchalischen Geschichte liegen; er ist jedoch nicht erschöpfend, dann anderseits hat er Grimmelshausens Stil zum Beispiel keine Fesseln auferlegt.

Von dieser konzentrierten Darstellung geht eine erhöhte innere Spannkraft aus, die dynamisch den ganzen Roman durchläuft. Die Erzählung drängt geradlinig vorwärts und wird nicht durch Einschiebsel verwirrt wie Zesens „Assenat". Trotz der Akzentsetzung hat man aber nicht den Eindruck, als verstümmle der Dichter den Reichtum sich ergebender Möglichkeiten, denn die Atmosphäre behaglicher Breite, die

zur epischen Darstellung eines lange sich dahinziehenden Geschehens gehört, wird allein schon durch Kapiteleingänge wie die folgenden hergestellt:

Drittes Kapitel.	„Indessen gedachten weder Jakob noch Joseph gar nichts böses . . .“
Fünftes Kapitel.	„Rubens verdrießlicher Tag striche mit hin vorbey und die erwündschte Nacht herzu . . .“
Siebtes Kapitel.	„Als nun die Reiß vollendet . . .“
Zwölftes Kapitel.	„Mithin gieng die Königliche Krönung fort . . .“
Sechzehntes Kapitel.	„Also reisten sie unter Königlichem Geleit in Gottes Nahmen dahin . . .“

Die männlich klare Linie Grimmelshausens kommt besonders in der Komposition zur Geltung. Im Gegensatz dazu kann man Zesens „Assenat“ als „Hofintrige“ benennen. Damit ist in doppelter Hinsicht die Hauptsache gesagt: Zesen hat den Stoff verwickelt und in eine anspruchsvolle Form gegossen. Er hat die Handlung durch Legenden aller Art, durch frei erfundene Personen und Motive, durch Nebenhandlungen, welche die Haupthandlung durchkreuzen, kompliziert. Er erreicht durch all das Rankenwerk aber keine Verdichtung des Gehaltes, sein genießerisches Retardieren führt im Gegenteil zu Verzettelung, und seine Langstieligkeit, die ihn kein Ende finden läßt, verwässert den Gesamtbau. Auch hat er die Handlung der ganzen Geschichte an den ägyptischen Hof gerückt und aus ihr einen echten galanten Kunstroman im Stil seiner Zeit gemacht. Dieser Zug beweist erneut, daß er die geistige Spannung, welche die Geschichte Josephs so reizvoll macht, nicht erfaßt hat. Dadurch, daß sein Roman erst in Aegypten beginnt, fällt Josephs Jugend, sein Hirtenleben in den väterlichen Gefilden weg und damit der drastische Gegensatz zwischen dem idyllischen Landleben und den Versuchungen im raffiniert zivilisierten Aegypten. Josephs Vergangenheit wird wohl im zweiten Buch von einer Drittperson nacherzählt, aber das bewirkt nur, daß eine der lieblichsten Episoden zu einer blassen Einlage degradiert wird. Je mehr Zesen durch solche Einschiebsel, durch Ineinanderschachteln von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunftsträumen den Stoff zu bereichern sucht, je mehr er ihn in die Länge zieht, desto mehr nimmt er ihm die Spannweite; denn Spannweite liegt nicht in der Häufung äußeren Geschehens, sondern in der Verdichtung innerer Vorgänge.

Wie für Grimmelshausen ist auch für Zesen die morgenländische Welt noch etwas Fremdes. Grimmelshausen setzte sich in seiner originellen Art darüber hinweg und schuf einen intimen kleinen Roman. Bei Zesen, den das Ausland mächtig anzog und der weit mehr als Grimmelshausen der Fremdländerei huldigte, aber unfähig war, sich in das Andersartige zu versetzen, ist die Diskordanz augenfälliger. Er möchte des Fremde wahrheitsgetreu darstellen. Dazu versucht er, sein Quellenstudium in der „Assenat“ unterzubringen. Der Wunsch, damit zu protzen, läßt den Stoff zu einer Fülle aufschwellen, die un-

verdaut bleibt. Äußerlich wird das schon darin sichtbar, daß er seinen Roman in zwei Teile trennen muß, die nebeneinander hergehen: den eigentlichen Roman und die wissenschaftlichen Anmerkungen, die er der Handlung nicht einzuverleiben vermochte und auf die er im Lauf der Geschichte immer wieder hinweist.

Dem äußeren uneinheitlichen Rahmen entspricht die Führung der Handlung. Zesen beginnt gleichsam mit einem Knalleffekt, indem er die Ankunft der midianitischen Kaufleute in der bewegten Hauptstadt Aegyptens beschreibt. Sie führen Joseph auf einem Elefanten mit sich, wodurch seine Schönheit noch mehr zur Geltung kommt. Pharaos Frauen eilen ans Fenster, um den Jüngling zu bewundern. Dieser erste Aufzug ist also Theater. Im weiteren Verlauf wird es sichtbar, daß Zesen manches von Grimmelshausen übernommen hat, beispielsweise Musai, einen Schelm und Wortführer der Kaufleute, der Joseph an Pharao verschenkt; ebenfalls das geisterhafte Motiv des Echos, das Ruben aus der Grube entgegentönt, als er Joseph darin sucht; und anderes mehr. Im übrigen lehnt sich Zesen des öfteren wörtlich, wenn auch ohne den beseelten Ton, an seinen Vorgänger an. Nicht mit Unrecht legt daher Grimmelshausen im „Vogelnest" dem aufgebrachten Simplicissimus die Worte in den Mund, die „Assenat" sei ein Plagiat seines Josephromans. Es ist aber, als verdopple Zesen die Motive Grimmelshausens wie auch seine eigenen. So erzählt er umständlich mit Retardierungen und Wiederholungen Josephs Ankunft in Aegypten und ihre Vorgeschichte, bis der Held endlich im dritten Buch an Potiphar verkauft wird. Hier erst beginnt die Handlung fortlaufend, wenn auch immer stockend weiterzuschreiten. Ein beliebtes Mittel zu Verzögerungen ist Zesens Methode der steigernden Beschreibung, ähnlich der des ersten ergebnislosen und des zweiten erfolgreichen Versuchs Sefiras, Joseph zu schauen. Diese Methode wendet er auch bei der zweiten und der letzten Verführungsszene an.

Grimmelshausens Charakterisierungskunst hatte es nicht nötig, im einzelnen so übers Maß hinauszuschießen. Er konzentrierte den Mittelpunkt der Handlung, die Verführungsversuche, in vier Hauptszenen. Die erste Begegnung Selichas und Josephs findet im Garten statt und besteht nur aus Andeutungen, mit denen Selicha ihre Liebe offenbaren möchte. Die zweite Liebeserklärung macht sie Joseph bereits ganz offen in ihrem Zimmer, und die dritte bringt sie nach dem Gastmahl mit ihren Freundinnen drohend und schreiend heraus. Die vierte und letzte Szene ist als Höhepunkt von strotzender Sinnlichkeit. Im ganzen gesehen macht diese Episode den Eindruck von Wucht, Dynamik und Steigerung. Keine Szenerie nimmt der andern etwas vorweg, es heißt nur: „Sie putzte sich aufs beste" und: „Sie zierte sich aufs beste". Die Mittel sind sparsam bis auf die letzte Szene, wo die Frau mit aller ihr zur Verfügung stehenden Kunst triumphiert, um schließlich desto tiefer hinabzustürzen. In einem Augenblick wird sie aus der Venus zur Furie.

Bei Zesen sind Grimmelshausens vier Szenen auf neun angeschwollen. Das verwässert die Szenen im einzelnen und verzettelt den Auf-

bau im gesamten. Was Grimmelshausen für die letzte Szene aufgespart hat und dann mit aller Wucht anbringt, geschieht bei Zesen bereits beim zweiten der neun Verführungsversuche. Sefira verschönt sich im Bade, schmückt sich und versprüht wohlriechende Wasser. Für die Schilderung des Gastmahls, das sie darauf für Joseph bereitet, wird ein immenser Apparat angewandt, der dann in der achten Szene nochmals herangezogen wird, nur aufgebauschter und erotischer. Dazwischen liegt die Skala von Sefiras Liebeserklärungen, die teils beschwörender, teils befehlender Art sind und von wechselnden Stimmungen, von Reue und Tränen unterbrochen werden. Die achte Szene endlich ist überschwenglich und wollüstig aufgemacht. Zesen spart nicht an Beschreibungen der aufdringlichsten Ausstattung, und doch ist zu spüren, daß der äußere Tand die innere Haltung bei weitem überwiegt. Er ersetzt die Intensität Grimmelshausens durch äußerliche Häufung. Seine Längen werden quälend: Joseph muß über eine Stunde im Anblick von Sefiras überbordender Sinnlichkeit ausharren (man merkt, wie sich Zesen selbst an ihrem Anblick weidet). Endlich, als Sefiras sophistische Liebeserklärungen erschöpft sind und nichts nutzen, wendet sie Gewalt an und zieht Joseph an sich. Nun kann sich Joseph, der lange genug im Feuer gebraten hat, entwinden und Sefira mit seinem Rock in den Händen wütend zurücklassen. Die Beschreibung der tobenden Frau in barocken Hyperbeln steht in krassem Gegensatz zu den vorangegangenen wollüstig-lieblichen Schilderungen ihrer geputzten Schönheit, entspricht ihnen aber doch in ihrer Maniertheit. Damit läßt es Zesen jedoch noch nicht genug sein. Als Joseph längst im Kerker gefangen sitzt, erscheint Sefira nochmals, um ihn mit der Aussicht auf Befreiung ihren Gelüsten willfährig zu machen. Joseph bleibt beständig, und Sefira versucht ihn zu vergiften, was ihr aber mißlingt. — Zesen hat dieses Motiv von Grimmelshausen übernommen, der es frei erfunden hat. Während es aber bei jenem nur ein Wunsch Selichas bleibt, erweitert es Zesen zu einem letzten Verführungsversuch am Kerkerfenster. Zesens Darstellungsart offenbart sich hier als die der Veräußerlichung. Es ist klar, daß ein Motiv wie das der Verführung durch eine schöne Frau, deren dunkles Inneres mit dem lichten Äußeren kontrastiert, einen Dichter dazu verlocken muß, seinen Stil an den verschiedensten Situationen zu erproben. Zesen schießt dabei übers Ziel hinaus, und Stoff und Sprache sind sich nicht adäquat.

In der höfischen Welt des Barock ist alle Zeit Festzeit. Wo Grimmelshausen kurzen Prozeß macht und Josephs Erhöhung und Vermählung mit ein paar Worten abtut, die eine große Zeitspanne in sich schließen, kann Zesen, die Hofschranze, sich nicht vom Ausmalen einer Reihe immer prunkvollerer Feste losreißen. Er läßt Gastmähler, Stadtrundfahrten und Vermählungen pausenlos vorüberrauschen. Da diese sich aber alle ähnlich bleiben, wird der Gang der Handlung schleppend.

Eine andere Art der Stockung wird durch Zesens Kulturbeschreibungen hervorgerufen, an Hand derer er seine Belesenheit zur Schau stel-

len will. Gelehrte Erklärungen über das Steigen des Nils werden einer ägyptischen Jungfrau, die sich mit Joseph unterhält, in den Mund gelegt. Zesen, der den Westen Europas bereist hatte, wird diesen Zug aus Frankreich übernommen haben, wo ihm die Stellung der Frau in den kultivierten französischen Salons offenbar Eindruck gemacht hatte. — Dann wieder hält er sich anläßlich der Arbeiten Josephs in Potiphars Haus bei ausführlichen Exkursen über ägyptische Gartenanlagen auf. Die Gastmähler zu Ehren von Josephs Erhöhung bieten ihm erneute Gelegenheit, die königlichen Gärten zu schildern und dabei die im siebzehnten Jahrhundert beliebten Wasserkünste spielen zu lassen. In die siebentägige Hochzeit wird durch eine Besichtigung der Grabmäler verzögernde Abwechslung gebracht. Dabei verweist Zesen auf die Quellenangaben in seinen Anmerkungen. Geschmacklos aber ist die Demonstration der ägyptischen Leicheneinbalsamierung an Assenats Leiche. Dieser Zug beruht nicht allein auf dem barocken Gegensatz von Schönheit und Verwesung, der die Vergänglichkeit alles Irdischen vor Augen führen will, sondern auf Zesens Drang, seine Gelehrsamkeit an den Mann zu bringen. Der beste Beweis dafür ist, daß er auch hier auf seine Anmerkungen verweist!

Zesen ist nie von dunkler Untergründigkeit, vom Todesschauer ergriffen; er hält sich deshalb überhaupt lieber an die einseitigen Beschreibungen des Schönen und Lieblichen. Die Vergänglichkeit des Schönen ist bei ihm eher als äußerlicher Verlust einer Augenweide aufgefaßt, nicht als leidenschaftliche Auseinandersetzung zwischen Leben und Tod. Man lese die kurze, aber eindrucksvolle Episode von Selichas Tod bei Grimmelshausen: „Die Selicha aber, nachdem sie bey anderthalb Jahren gesiechtet und ganz ausgedorret, verreckte endlich in Verzweiffelung . . .". Grimmelshausen läßt sie so tierhaft sterben, wie ihr Leben und ihre Begierden gewesen sind. Die Episode von Assenats Tod bei Zesen beweist dagegen, wie wenig er seinen Stoff zusammenzuhalten vermag und wie kühl er am wahren, pulsierenden Leben vorübergeht.

Ein anderes Mittel zur Verzögerung besteht in der Einschaltung von Episoden, die Zesen frei erfindet oder aus Legenden übernimmt. Diese Einschaltungen sollen noch mehr als die Kulturbeschreibungen zur Bereicherung der Handlung und zur Erhöhung der Spannung dienen. So schlicht und einfach die Handlung in der „Adriatischen Rosemund" von 1645 war, so erfinderisch ist der Dichter in der Komplizierung des Josephromans. Das längste Einschiebsel ist die Geschichte der Assenat, die Zesen aus der altjüdischen Legende von „Joseph und Asenath" übernommen hat. Er lehnt sich an die Hauptmomente dieser Legende an, schmückt sie aber weiter aus und bringt sie im fünften Buch seines Romans anläßlich von Josephs Reise durch Aegypten als Schaltkönig mit der Haupthandlung in Verbindung. Bezeichnenderweise hat er aber auch dieses Einschiebsel auseinandergerissen und die Fortsetzung erst am Ende des sechsten Buches eingewoben.

In dieser Art werden andere Intrigen und Liebeshändel, vor allem eine große Zahl von Träumen eingeschaltet, die immer wieder das-

selbe bedeuten und das Kommende voraussehen lassen. Sie alle ermangeln der lebendigen Schau und bleiben bloße Rechnung. Und so beherrscht ein Prinzip, das später in Thomas Manns Josephroman ausschlaggebend sein wird, auch weitgehend Zesens „Assenat“: das der Anspielung, welches das erklügelte Vorgehen des Literaten verrät.

Obwohl Zesen der Versuchung nicht widerstehen kann, seinen Roman immer anspruchsvoller auszustatten, hat er ein Motiv weggelassen, das zu den schönsten der orientalischen Überlieferung gehört: das Gastmahl der Freundinnen bei Potiphars Weib, die sich beim Anblick Josephs vor Staunen und Ergriffenheit während des Fruchtschälens in die Finger schneiden. Dieses Motiv ist in seiner Glut und echten Sinnenhaftigkeit so faszinierend, daß es immer wieder sowohl in den orientalischen als auch in den abendländischen Darstellungen der Josephgeschichte anzutreffen ist und Mohammed es sogar im Koran erwähnt. Stellt man diese Szene einer der aufgeputzten Szenerien in der „Assenat“ gegenüber, so zeigt sich erneut, wie hohl und tändelnd Zesen seinen Roman ausgeschmückt hat. Er geht am Kern der Josephgeschichte vorüber, da seine „Assenat“ in erster Linie ein glänzendes Bild des Hofes entwerfen soll. Der höfische Mensch verbirgt seine kreatürliche Armseligkeit hinter dem Kostüm, er bewegt sich in vorgeschriebener, einstudierter Pose, nicht in spontaner Echtheit. Demnach war das Bild der Frauen, die vor lauter Versunkenheit in Josephs Schönheit nicht merken, wie ihnen das Blut an den Händen hinabrieselt und ihre Gewänder rot färbt, zu leidenschaftlich, als daß es in seiner ursprünglichen Sinnlichkeit in den Rahmen seines höfischen Gemäldes gepaßt hätte.

Der Stil

Grimmelshausen steht in lebendiger Verbindung mit dem Volksleben seiner Zeit. Seine Werke sind deshalb trotz seiner Belesenheit keine aus Lektüre und gelehrter Sammeltätigkeit erwachsenen Produkte. Obgleich er sich in ein großes Quellenstudium vertieft hatte, bevor er mit dem „Keuschen Joseph“ begann, spürt man auch darin seine beginnende dichterische Freiheit, die mit dem gegebenen Stoff nach eigenem Ermessen umgeht und ihm seinen persönlichen Stil aufprägt. Auch das altüberlieferte Material der Josephgeschichte hat er durch seine seelische Grundverfassung bestimmt. Eine Bestätigung dafür findet sich im dritten Buch des „Simplicissimus“, im neunzehnten Kapitel: der Pfarrer rügt den jungen, schönen Simplicissimus, daß er sich in seinem Roman „Joseph“ so lange bei Selichas Liebeshändeln aufgehalten habe, denn „wessen das Herz voll ist, gehet der Mund über“. Er warnt ihn davor, sich weiter den Gefahren auszuliefern, die er in Joseph beschrieben habe.

Wie auch R. Lochner betont, ist der Stil im „Keuschen Joseph“ den großen volkstümlichen Romanen gegenüber noch sehr verhalten; er bildet so ein Mittelstück zwischen demjenigen des „Simplicissimus“ und dem weiblich-verzärtelten von Zesens „Assenat“. Trotz der Zurückhaltung auferlegt sich aber der Dichter keinen Zwang. Er nimmt

sich im Gegenteil Freiheiten heraus, die bei der Behandlung eines biblischen Themas im ersten Moment sonderbar anmuten. Seine Sprache ist oft mit Sprichwörtern und drastisch-bildhaften Formulierungen gewürzt, die ganz der frischen, gesprochenen Sprache seiner Heimat entnommen sind: „Gleich wie der Apfel nicht weit vom Stamme fällt, also schlägt kein Zweig aus seiner Art. Niemalen hat eine Taube einen Raben geboren noch eine Nachteule eine Nachtigall geheckt, obzwar beyde von der Nacht ihren Namen herführen". Der Faden zum Thema wird dann gewandt durch eine originelle Überleitung zu Joseph aufgenommen: die Vorfahren Josephs, besonders Sara, seien berühmt durch ihre Schönheit. „Wo hätte denn ein heßliches UrEncklein von ihr herkommen können?" Auch die folgenden Beispiele mögen zeigen, wie der Dichter die ihm noch fremde Welt durch die volkstümliche Art des Ausdrucks in die Nähe rückt:

Die Brüder halten sich über die Beliebtheit Josephs bei ihrem Vater Jakob auf: „Ha! antwortete Aser, ... sitzet er nicht schon beim Vater zu Junckern, als wenn er Perlen schwitzen und Gold hofieren werde". Oder:

„Im Anfang dieser Ehe gieng es, gleich wie es pflegt, wann man das dörre Holtz oben aufs grüne legt."

Der Oberpriester von Heliopolis hält die wahre Religion geheim, „damit solche heilige Wissenschaft nicht unter das gemeine Volck käme und also die Perlen vor die Säu geworffen würden".

Als Asaneth Selicha mit List einen Brief Josephs entwendet hat, zieht Grimmelshausen folgenden Vergleich: „Asaneth verfügte sich heim und schätzte, daß sie desselben Tags mehr gefischt hätte, als alle Häringsfänger in gantz Engelland und Holland in tausend Jahren thun möchten". Dann aber verfällt er in eine Barockformel, die auch bei Zesen stehen könnte: „Sie kunte dieselbe Nacht den Brieff nicht mehr als hundert mal lesen, weil sie ihn mehr als hundert tausend mal küssen müßte".

Dieses Nebeneinander von derber Bildhaftigkeit und etwas hohl aufbauschter Barockformulierung zeigt Grimmelshausens Schwanken vor dem eindeutigen Übergang zu dem Stil, der seinem Temperament entsprach. Der Josephroman war für ihn eine großartige Möglichkeit, an welcher er sein Talent erproben konnte. Da die Gegebenheit des Stoffes dem freien Fabulieren Grenzen auferlegte, war die Geschichte Josephs für ihn vor allem eine Aufgabe der Darstellung und Formung.

Es ist schon zu Anfang des Kapitels bemerkt worden, daß Grimmelshausen in dem orientalischen Stoff seine deutsche Wesensart nicht verleugnet. Er gibt ihr sogar manchmal humorvollen Ausdruck. Zum Beispiel: „Aber Musai, der allerdings nach der Elamiten Art ein offenhertzigen Teutschen Sinn hatte und sonst ein artlicher Kerl war, lachte und sagte . . .". Auf diese Art wird, natürlich bewußt oberflächlich und ironisch, eine Brücke zu dem fremden Volkscharakter geschlagen und trotz zeitlicher und örtlicher Distanz eine gewisse Beziehung und

Intimität hergestellt. Das gleiche Gefühl wird ausgelöst, wenn er den Leser mitten in die Geschehnisse versetzt und beim letzten Verführungsversuch Selichas schreibt: „Ich kan mir auch wol einbilden, daß mancher, der diß lieset, bey sich selbst gedenckt: diß wäre ein stattlich Fressen vor mich gewesen". Das Wiedersehen der Brüder rückt er in eine ähnlich intime Atmosphäre, die man sogar derjenigen eines Saufgelages im „Simplicissimus" zur Seite stellen könnte: „Item, nachdem die Brüder die Herrligkeit Josephs und sein treuhertziges Gemüth gesehen, . . ., seynd belustigt worden, daß sie ohn Zweiffel auch ein erbares Täntzel gethan, darauff die Juden ohne das viel halten. Diß und anders mehr, wie es möchte hergangen seyn, bilde ihm ein ieder nur selbst ein, so gut er kan und nach seinem Belieben, dann ich finde nichts darvon geschrieben. So bin ich ja auch nicht selbst darbey gewesen, daß ich alles so specifice hätte anmercken und beschreiben können. Und wann ich schon dabey gewest und oben angesessen wäre, so hätte ich mich doch ohn Zweiffel sobald, als sonst einer, so blindstern-voll gesoffen, daß ich mich gleich des andern Tages alles dessen, was geschehen wäre, nicht mehr, geschweige ietzt, da schon über 3390 Jahr seither verflossen, zu erinnern gewußt hätte; Dann ich kenne meine dürre Leber gar zu wol". Nach dieser derb-drolligen Durchbrechung der dichterischen Illusion renkt Grimmelshausen wieder mit Worten ein, in denen er sich als Dichter ganz über seinen Stoff stellt, als Erzähler aber in die Nähe seiner Leser rückt: „Diß will ich einem ieden zum Beschluß dieser Malzeit noch eröffnen, daß Joseph mit seinen Brüdern überein kame . . .".

Gerade diese Derbtheit stellt zur Schau, wie unmittelbar Grimmelshausens Beziehung zu seinem Stoff ist, auch wenn dieser dem Alten Testament entnommen ist und eigentlich eine ehrfürchtige Distanz forderte. Die Freiheit des Stils, die auch auf geistige Großzügigkeit schließen läßt, ist besonders verwunderlich, wenn man den Roman im Licht seiner Zeit betrachtet, die von so viel religiösen Wirren und Fanatismus erfüllt war. Und doch ist daraus nicht Respektlosigkeit oder gar Verachtung der Überlieferung zu lesen, sondern das Talent, einen gegebenen Stoff mit eigenem Erleben zu beseelen. Im Grunde genommen spricht aus dem „Keuschen Joseph" noch tiefer Glaube und Verehrung der göttlichen Allmacht und Vorsehung. So wird auch Joseph, dessen Geschicke von Gottes Hand gelenkt werden, als etwas Göttliches angesehen. Dies klingt schon in dem, wenn auch äußerlich posierten, Motiv der Apolloszene an. Grimmelshausen treibt mit diesem Einfall offensichtlich Schabernack, und doch verbirgt sich dahinter ein anderer Gedanke: „Und die Wahrheit zu bekennen, so war Josephs Gestalt mehr als überirdisch, ja gleichsam Göttlich anzusehen". Die Verehrung Josephs als einer göttlichen Erscheinung ist vollkommen echt, sie findet zuletzt nochmals ihre Bestätigung: Joseph wird von den Aegyptern Vater, Heiland und Erhalter ihres Landes genannt. — Bei Thomas Mann heißt der vierte Band des Romans „Joseph der Ernährer". Die Parallele ist bedeutsam, sie zeigt die betont religiöse Auslegung, die Grimmelshausen der Gestalt gegeben hat.

Wie souverän, man könnte sagen nonchalant, Grimmelshausen ab und zu mit seinem Stoff umzuspringen scheint, zeigt sich, wenn er sich der Kürze befleißigt, Einzelheiten dem Gesamten unterordnet und dem Ziel zudrängt. Selicha zum Beispiel läßt er bei der ersten Begegnung mit Joseph im Garten die Liebeserklärung gar nicht zu Ende sprechen. „Ach! sagte sie, misse darvor meine Liebes-Schmertzen und wisse, daß alles dir zu Gefallen geschiehet, was ich meinem Mann vor Günste bezeuge! Liebster sey nicht mehr gegen mir, wie du dich bißher etc.“. Das plötzliche Abbrechen dieser Liebeserklärung muß jedoch noch eine andere Ursache haben, die hinter den Gründen des rein Sprachlichen und Kompositorischen liegt. Die Frau ist bei Grimmelshausen immer das niedrige, hinabziehende Wesen, daher könnte es sein, daß Grimmelshausen hier noch eine Art von Unwillen gegenüber dem Erotischen empfand. Auch bei der Begegnung Josephs und Asaneths, die zu einer der zartesten Szenen im „Keuschen Joseph“ gehört und, abgesehen von ihrer Kürze, im verzärtelten Stil kaum von Zesen zu unterscheiden wäre, sucht der Dichter ein Mittel, um einer näheren Beschreibung ihrer Liebe zueinander auszuweichen. „Sein Angesicht verrieth gleichsam die innerliche Freud seines Hertzens und die unzweiffentliche Hoffnung, die ihm Musai eingesteckt. Ihre Begrüßung war stumm, weil sie sich beide nur entröhteten. Es schiene, als wann Josephs schamhaffte Röthe im ersten Anblick die unvergleichliche Asaneth als einen künfftigen Gemahl grüßete, welche hingegen nichts anders thun könte, als mit bleicher Farb ihres Liebsten Schönheit zu dancken und ihre Lieb zu bezeugen. Wie ihnen beyden damahl das Hertz gehüpfft, bilde ihm ieder selber ein“. Grimmelshausen muß gespürt haben, daß die zarte Tönung dieser Redeweise seiner Eigenart nicht entspricht, er bricht seine Schilderung ab, findet sich dann aber sogleich in einem Satz wieder, dessen naive Bewegung echter wirkt.

Die gleiche Wendung ist in der Beschreibung von Selichas Wutanfall nach dem mißglückten Verführungsversuch angebracht: „Was vor ein Krieg diß Weib nach Josephs Abschied mit ihr selbst wegen der vermeinten Verachtung angefangen, muß nur ieder bey sich selbst erachten, dann damahls weder ich noch sonst iemand bey ihr gewesen, der es nachsagen könte“.

Dieser Art der kurzen, unvermittelten Unterbrechung der Handlung durch das plötzliche Hervortreten des Dichters begegnet man bei Grimmelshausen häufig. Ihre Ursache wechselt je nach der Situation. Sie kann aus Nonchalance herrühren, sie kann aus innerer Notwendigkeit das Mittel zum Ausweichen sein, sie kann auch der naiven Erzählerlust eines Epikers entstammen, der sich in die Anschauung seines Stoffes vertieft und seine Leser mit hineinziehen möchte. Da Grimmelshausen die Unterbrechungen gerne an Stellen anbringt, die ihn eigentlich zum weiteren Ausmalen reizen, können sie direkt zur Hervorhebung dienen und zeigen, daß die Szene es wert wäre, noch mehr ausgesponnen zu werden. Solche Wendungen, die bei Grimmelshausen noch keine erstarrten Redensarten sind, stellen, so unbewußt sie angebracht sein mögen, eine engere Beziehung zwischen Dichter und

Leser her, da er ihn gewissermaßen an seinem Schaffensprozeß teilnehmen, ihm anderseits aber auch, ähnlich wie im Märchen, Freiheit und Spielraum läßt, sich das Geschehene selbst mit eigener Phantasie auszumalen.

Grimmelshausens Stil — sowohl im „Joseph" wie in den simplicianischen Werken — ist von seinen Zeitgenossen Weise und Rist unmodern und ledern befunden worden. Der Zeitgeschmack neigte sich offenbar mehr der Art des modischen Literaten Zesen zu, dessen Sprache gewählter und verfeinerter war. Grimmelshausens Sprache geht eigentlich im Stoff unter, das heißt sie hat bei ihm kein Eigendasein, sie ist lässig, ohne jedoch ungepflegt zu sein. Seine langen Sätze scheinen, trotz ihrer klaren Durchbildung, ungezwungen und ungewollt aus einer Überfülle von Einfällen hervorzuquellen. Demgegenüber ist Zesens Sprache veräußerlicht und ins Unnatürliche gesteigert. Sein Stil tritt besonders bei Charakterdarstellungen hervor, die ihn mehr als Grimmelshausen interessieren, während sich dieser eher an das gesamte flutende Leben als an Einzelheiten hält. Zesen verwendet dabei die Schilderung des Äußeren zur Darstellung seelischer Vorgänge. Er verweilt jedoch mit solcher Intensität auf Äußerlichkeiten, daß das Mittel zum Zweck wird. Seine Sprache ist deshalb voller barocker Schnörkel und rhetorischer Übertreibungen.

Dieses Aufbauschen hat merkwürdigerweise keine langen, sondern im Gegenteil kurze Sätze zur Folge, die parataktisch nebeneinanderstehen. Meist sind sie in einer Dreiergruppe angeordnet und bestehen aus Wiederholungen. Zum Beispiel: „Sie heuleten / sie klageten / sie schrieen sehr jämmerlich". Oder: „Er wusch sich / er reinigte sich / er badete sich". Eine solche dreiteilige Parataxe wird von Zesen mit Vorliebe dann verwendet, wenn es sich um etwas Außergewöhnliches handelt, das aus dem Rahmen des oft eintönigen Erzählstils herausfällt. Dabei kann der letzte Satz hyperbolisch gesteigert werden. Bei Josephs Einzug in Memphis liegt Pharaos Harem im Fenster und bewundert die Schönheit des Jünglings: „Alle Jungfrauen stunden als erstummet. Alle Fürstinnen erstarreten. Ja die Königin selbsten war fast gantz aus ihr selbsten". Noch deutlicher wird die Steigerung in Potiphars Lob von Josephs Tugend: „Er priese seine geschickligkeit. Er lobte seinen verstand. Er erhub seine tugenden bis an den himmel".

Manchmal ist jedoch die Parataxe ganz willkürlich verwendet, und zwar in einer Art, die dem oben Gesagten entgegengesetzt ist und einen Ton von Gleichförmigkeit hervorruft. Joseph sucht einen Widerhall seiner Traurigkeit in der Natur: „Also lies er sich bedunken. Also schlos er aus ihren abhangenden blättern. Also urteilete er aus ihren niedergebogenen zweigen".

Am geeignetsten ist die Parataxe dort angebracht, wo es sich um die Darstellung einer Bewegung handelt. Gerade eine Gemütsbewegung kann durch die gedrängte Folge von sich überhaspelnden kurzen Sätzen gut wiedergegeben werden. Verständlicherweise braucht sie Zesen deshalb bei der Schilderung der enttäuschten, wutenbrannten Sefira: „Kurtz zuvor war sie ihnen vorgekommen / als eine Alsgöttin der

liebe. Nun sahe sie aus als eine leibliche Teufelin. Der zorn / der has / die rachgier blitzten ihr aus den augen. Lauter donnerschläge / lauter blitze gingen aus ihrem munde. Ein flammender dampf stieg aus ihrer nase. Ihre blikke waren feurige strahlen: ihre worte zerschmetternde donnerkeule. Ihr haar hing gantz zerzauset über die zerkratzten wangen. Sie tobete / sie rasete / sie wühtete / sie fluchete . . .". Den echt barocken Gegensatz der Venus, die sich plötzlich in eine Furie verwandelt, hat Zesen von Grimmelshausen übernommen, ihn dann aber auf seine eigene Art übertrieben mit geschmacklosen Hyperbeln ausgebaut.

Trotz seiner Vorliebe für effektvolle Szenen, entspringen seine Bilder nicht lebendiger Schau. Trotz prunkhafter Ausstattung werden sie nicht anschaulich, sondern bewegen sich auf dem trockenen Boden der Abstraktion. Dem entspricht die Wahl seiner Adjektive, die nichts zur Anschaulichkeit beitragen, obwohl sie meist im Superlativ stehen. Ausdrücke wie „allerschröcklichste, allerunerträglichste, lieblichriechend, köstlich, fürnehm, halbhimmlisch, fürtrefflich, verzückt" etc. sind nur rhetorisch und können kein originelles, leibhaftiges Bild entwerfen.

Als Literat spricht Zesen, ähnlich wie zweihundert Jahre später Thomas Mann, den Intellekt seines Lesers an. So schreibt er nach dem letzten Verführungsversuch, als Joseph sich der Gewalt Sefiras endlich entwunden hat: „Der geliebte enthielt sich der liebe: der gebähtene ward nicht erbähten; und der ergriffene lies sich nicht halten". Man ist versucht, dieser Antithese eine von Manns virtuosen Antithesen zur Seite zu stellen, mit der er ein ägyptisches Denkmal beschreibt: „Auf beiden Sohlen ging er, im Gehen stehend und gehend im Stehen".

Zesen ist unersättlich in der Beschreibung äußeren Tands; er kann dabei von seiner Sprache nie genug bekommen, er läßt sich von ihr mitreißen und fällt daher manchmal kritiklos ins Fade ab: „Einer dachte dies / der andere das". Dieses eine Beispiel zeigt, wie vage oft der langwierige Fluß seiner Erzählung ist.

Johann Jakob Bodmers „Joseph und Zulika“

Es ist bezeichnend, daß die farbigen Motive und die Möglichkeit ihrer Ausschmückung und phantasievollen Erweiterung erst Hugo von Hofmannsthal verleiteten, die Erzählung Josephs rein künstlerisch zu betrachten. Stets lag den Dichtern die moralische Deutung der Gestalt Josephs ebenso am Herzen wie die formale Gestaltung des Romans. Ganz einseitig sieht hingegen der Zürcher Bodmer in der Geschichte des Alten Testaments nur noch die moralisierende Tendenz. Ihretwegen hat er sich, zweiundachtzig Jahre nach Zesen, dessen „Assenat“ zu seiner Lieblingslektüre gehörte, an den Joseph-Stoff herangewagt und seine Bearbeitung 1753 unter dem Titel „Joseph und Zulika“ erscheinen lassen.

Die Konzeption dieses Epos fällt in das Jahr, in dem Bodmer Klopstock und Wieland bei sich zu Gast hatte und sie ermunterte, seine Patriarchaden zu lesen. In dieser Zeit war der Einfluß Bodmers, von dessen Druck sich die beiden jungen Dichter dann so rasch befreiten, noch groß und reichte weit über die Grenzen Zürichs hinaus.

Der „Noah“ hatte in Deutschland dank Bodmers Ruhm großen Anklang gefunden. Seit seinem Erscheinen — 1750 — betätigte sich der Zürcher Professor, der an seine dichterische Begabung glaubte, auf dem Gebiet patriarchalischer Dichtung unermüdlich weiter. Der Eifer, den er dabei bis ins hohe Alter bewies, ist erstaunlich.

Als Historiker und Kritiker der Literatur, des Geschmacks und der Sitten seiner Zeit urteilte er scharf und unduldsam. Mit dem Alter wuchsen sein Fleiß und seine Begierde noch, Rechtschaffenheit und Tugend zu predigen. Wie aus den Briefen seiner Freunde hervorgeht, bedauerten seine Anhänger, daß er mit dem Alter auch zu streng werde und sich damit nur Feinde schaffe. Desto seltsamer ist es, daß der Alte sich selbst so kritiklos gegenüberstand und seine eigene poetische Leistung lächerlich überschätzte. Wie aber auch seine Zeitgenossen ihn überschätzten, ist aus den enthusiastischen Briefen seiner Freunde zu entnehmen. Sulzer zum Beispiel, der seiner Frau mit Vorliebe Bodmers Gedichte vorlas, richtete am 29. April 1752 folgende Zeilen an den Freund in Zürich: „Und ich glückwünsche mir, daß ich in den Tagen des Noah gelebt, den Verfasser mit meinen Augen gesehen, ja sogar als meinen Freund geküßt habe. Die gegenwärtigen Zeiten werden Ihnen, wie ich schon merke, nicht überall Gerechtigkeit widerfahren lassen. Sie werden sich aber nicht fürchten, das Schicksal Homers und so vieler großen Maler zu haben, die den hohen Tempel des allgemeinen Ruhms nur nach ihrem Tode bestiegen. Aber unsre Nachkommen werden Ihr Gedächtnis verehren“. Trotz Bodmers Verdiensten um die Literaturgeschichte fehlt dieser Gegenüberstellung der ob-

jektive Maßstab. Die heutige Wissenschaft empfindet Bodmers eigene dichterische Bemühungen als seinen größten Irrtum und betrachtet sie nur noch als historische Kuriosa.

Bodmer war von seinem Vater, dem Pfarrer zu Greifensee, sehr streng erzogen und zum Geistlichen bestimmt worden. Man weiß, daß das Alte Testament neben Homer, Ovid und den höfischen Romanen des siebzehnten Jahrhunderts die bevorzugte Lektüre des heranwachsenden Jünglings bildete. So ist es nicht verwunderlich, wenn Bodmer für sein dichterisches Schaffen nicht nur historische, sondern mit Vorliebe biblische Stoffe wählte, da er zum Alten Testament eine ebenso lebendige Beziehung hatte wie zur Geschichte. Was ihn an den biblischen Erzählungen lockte, war die Möglichkeit, in der Nachdichtung ihrer Motive Moral und Anschaulichkeit zu verbinden. Das Zeitalter des Rationalismus sah eine solche ideale Verbindung von Poesie und Moral in der Fabel. Sie wurde zur Lieblingsgattung des achtzehnten Jahrhunderts, und alle bedeutenden Ästhetiker bis zu Lessing, Haman und Herder nahmen Stellung zu ihr. So auch Bodmer und Breitinger in ihren kritischen Schriften und Abhandlungen. Im Abschnitt über die Fabeln Äsops aus dem „Maler der Sitten" anerkannte Bodmer ihre Nützlichkeit als Schlüsseldichtung, der ältere Bodmer aber gab sie fast gänzlich preis. Er vertrat wohl die Ansicht Sulzers, der ihm am 5. Mai 1752 schrieb: „Ich halte dafür, daß die Bibel in allen Absichten der Poesie mehr zu statten kommt, als die Fabel". Die durch die Jahrhunderte gefestigte Autorität der alttestamentlichen Geschichten entsprach Bodmers Hang nach Getragenheit und Weihe besser als die Fabel, die, wie er im Vorwort zu den „Historischen Erzählungen", 1769, als Antwort auf Lessing ausführte, erlogen sei und darum eigentlich den Kindern nicht vorgelesen werden dürfe.

Aus den vielen rührseligen Bearbeitungen des Sagenkranzes um Joseph, wie „Jakob und Joseph", „Jakob und Rahel", „Dina und Sichem", „Der erkannte und der keusche Joseph", die alle in den fünfziger Jahren erschienen, geht deutlich genug hervor, wie sehr Bodmer diesen Stoff liebte. Aber obwohl er glaubte, sich allein der Empfindung überlassen, Wage, Regel, Richtschnur und Winkelmaß wegwerfen zu können, wo der Verstand versage, blieb er doch immer der Vernunftmensch, dem Dichtung ein Verstandesvergnügen war. Wie Wehrli sagt, kreiste er nur um die Aufhebung des Zwiespalts von Empfindung und Verstand, von Wunderbar und Wahrhaftig, von Nutzen und Ergötzen, die „zu erreichen mehr in seiner Richtung als in seinen Kräften" lag.

Bodmer setzt seinen Patriarchaden nicht etwa den leitenden Gedanken voran, daß er Gottes Vorsehung und Allmacht preisen wolle, wie es Grimmelshausen getan hatte. Er geht von einem anderen Gesichtspunkt aus: er will Bewunderung für seine Helden wecken. Darum schreibt er auch die Geschichte Josephs weder um ihrer Schönheit noch um der Vorsehung Gottes willen. Als Moralist begnügt er sich nicht mit frommer Anschauung, sondern spornt seine Leser zur Nachahmung seiner mustergültigen Helden an. Der Aufklärer vermensch-

licht die alttestamentliche Geschichte — aber auf eine andere Art als Thomas Mann, der zweihundert Jahre später den religiösen Begriff „saecularisiert“ und die Mysterien der Heiligen Schrift ins „Glaubhafte übersetzt. Bodmers Humanisierung der Josephgeschichte liegt in dem erzieherischen Zweck.

Bodmer versteht es nicht, einen Stoff dichterisch zu behandeln. Er verwandelt ihn nicht in ein selbständiges Werk, er überträgt nur das bereits Gegebene phantasielos in Verse. Und auch diese Verse entbehren jeglicher persönlichen Note: es sind die Hexameter und Wendungen Homers, durchsetzt mit überschwenglichen stilistischen Eigenheiten Klopstocks. So ist auch „Joseph und Zulika“ ein Hirtenepos in Hexametern, dessen biblische Würde der Verfasser mit Pathos und Periphrasen zu erringen sucht, die das Gewöhnliche in höhere Sphären heben wollen.

Der erste Gesang beginnt mit Worten, die an die Einleitung der Ilias anklingen: „O Muse von Sion, . . ., o schweig mir auch izt nicht“. Obwohl sie einen dichterischen Enthusiasmus verkünden, ist im folgenden nirgends die Rede davon, daß die Geschichte Josephs in der Genesis zu kurz und deshalb in einem eigenen Epos ausführlicher zu erzählen sei. Bodmer ist weniger dem Reiz dieser alttestamentlichen Geschichte erlegen als dem Bedürfnis, einer in den „Neuen critischen Briefen“ ausgesprochenen Forderung Gestalt zu verleihen: der poetischen Einkleidung strenger Wahrheiten. Tugend zu predigen ist sein höchstes Ziel. Als Mensch, der sinnliche Lust und Leidenschaften zu bezwingen weiß, verkörpert Joseph Bodmers Ideal. So wird ihm auch diese Geschichte reines Mittel zum Zweck. Vom Zauber des alten Orients, der die Barockdichter angelockt hatte, spürt der Zürcher Professor nichts. Trotzdem bewundert Wieland „den edlen und kühnen Schwung der morgenländischen Poesie“ in diesen Gesängen.

Wie der Titel verrät, greift Bodmer hier nur die Episode der ägyptischen Ehebrecherin heraus, die auch bei den Morgenländern und Grimmelshausen im Zentrum lag, fügt aber noch die harmonische Vollendung der Geschichte Josephs bis zum Wiedersehen mit den Brüdern in sechzehn trockenen Versen am Ende des Epos rasch und summarisch an. Im allgemeinen überläßt er Vorgeschichte, Nebenhandlung und Nachklang anderen Gesängen und tragischen Stücken wie „Jakob und Joseph“, „Jakob und Rahel“, „Dina und Sichem“, „Der erkannte und der keusche Joseph“.

Bodmer legt die Versuchung des Mannes durch das Weib als Kampf zweier Dämonen aus und degradiert Joseph und Zulika damit zu Spielbällen einer guten und einer bösen Macht. Seine Geister, Simri und Chemos, streiten sich um Joseph, treten mitten in der Handlung wieder auf und verhöhnen sich, je nachdem Joseph zu unterliegen oder zu siegen scheint. — In Anlehnung an das Buch Hiob, wo Satan dem Herrn die Probe auf die Gottergebenheit seines Knechtes vorschlägt, läßt Goethe im Prolog zum „Faust“ den Herrn und Mephisto eine Wette abschließen; Bodmers Fabel, die etwa vierzig Jahre früher, sicher durch Milton angeregt, entstand, ist ähnlich, es fehlt ihr aber

die Größe und Kühnheit des Goetheschen Bildes, und man sieht, welch ein Abgrund den vertrockneten Kunstrichter vom Dichter trennt. Während Faust durch die Triebkraft Mephistos erst zum Menschen wird, bleibt Joseph ein blutleeres Wesen, das durch den Dämon der Wollust theoretisch in Versuchung geführt werden soll, aber wie ein unmenschlicher Klotz die Versuchung nicht empfindet. Josephs innerer Kampf, dessen Entscheidung bei den Persern und bei Grimmelshausen auf des Messers Schneide stand, wird auf die zwei sich streitenden Dämonen übertragen. Diese doktrinäre Abspaltung verhindert die Anschaulichkeit, die im Zentrum von Bodmers kritischen Forderungen steht. Damit ist auch die Spannung zwischen Mann und Weib neutralisiert.

Grimmelshausens keuscher Joseph ist eine epische Gestalt, die durch ihr natürliches Wesen unbewußte Symbolkraft besitzt. Zesen hat seinen Joseph bewußt als Lehrspiegel für die Staatsmänner des siebzehnten Jahrhunderts hingestellt und ihm dadurch die lebendige Kraft entzogen. Ebensowenig ist Bodmers Joseph eine epische Gestalt. Er ist nur das abstrakte Beispiel der Tugend, das wie in einem allegorischen Gemälde als Personifikation auftritt, ein Marmorbild, kalt und glatt; er sieht auch die ihn umgebenden Menschen nicht als Wesen von Fleisch und Blut an, sondern als Kunstwerke des Schöpfers. Bodmer selbst erbringt den Beweis dafür. Als Joseph die badenden Mädchen erblickt, heißt es:

„. . . die harmonische stimmung der seele
Ward nicht verlezt, er fyhlte nur was die keuschheit erlaubte.
Wie sich des bildverständigen aug' auf marmornen bildern
Wundernd verweilt . . . und kalten marmor nur siehet".

Diese „harmonische Stimmung", die den Jüngling davor bewahrt, den körperlichen Reizen zu erliegen, stachelt Chemos, den Dämon der Wollust, auf, seine Macht zu erproben: er läßt Zulika die Szene betreten und das verführerische Spiel beginnen. Es widerspräche dem aufgeklärten Moralisten und seinem Glauben an die Vorzüglichkeit des Menschen, selbst eine Frau wie Zulika, die im Alten Testament bereits als lüsternes Weib dargestellt ist, als eindeutig schlecht zu zeigen. So sagt er selbst in den „Briefen über Chemos und Joseph", daß Chemos dazu da sei, einen Teil der Schuld auf sich zu nehmen und Zulika zu entlasten. Es ist, als fürchte er sich, seine Helden als Sünder darzustellen und sie in die Tiefen menschlicher Schuld hinabsteigen zu lassen. Auch legt er hier eine erstaunliche Unkenntnis der weiblichen Psyche an den Tag, wenn er zur Verteidigung von Chemos anführt, dieser sei nötig, um die Passion Zulikas zu steigern, was ohne ihn nicht möglich gewesen wäre.

Die Leidenschaft der zärtlichen, Tränen vergießenden Zulika wächst nicht von innen heraus, sie wird ständig vom bösen Geist aufgestachelt, der seine Liebesphantome umherfliegen läßt, sobald das Weib wieder ruhiger zu werden scheint. Obwohl sie in den harfenspielenden Joseph verliebt ist, liegt ihr der Gedanke an Ehebruch fern. Erst der List des Dämons gelingt es, sie zu überreden, die Liebe als menschlich zu betrachten und darum ihre falsche Scham aufzugeben. Nun be-

stürmt sie Joseph „mit der vollstaendigen rystung“ und macht ihm eine Liebeserklärung, die an Sophismus derjenigen Zesens nicht nachsteht. Zulika, die Joseph als Kunstwerk und Bild ewiger Schönheit betrachtet, hat auch in Potiphar, ihrem Gemahl, diese abstrakte Schönheit geliebt. — Kann Joseph nun von ihr verlangen, daß sie

„in einem werke die schönheit
Nur in einem gesichtspunkte lieb' und in allen den andern
Yberseh' . . .?“

Und als Joseph dem begehrenden Weibe „geistreiche freundschaft“ anbietet, sagt sie:

„Freundschaft ist kalte speise, die lieb ein reißendes feuer“.

Joseph belehrt sie in weiser Rede, hinter der sich der alte Sittenrichter Bodmer verbirgt:

„. . . das schaeumen
Das man fyr liebe hält, ist nur ein fleischlich verlangen
Wahre lieb' ist im wachen selbst keusch . . .
Sie verbietet sich jeden Gedanken von sinnlicher abkunft“.

In den bekannten Ausgang der Verführungsszene schleicht sich ein klopstockisch-pathetischer Zug: als Joseph sich Zulikas Umarmung entwindet, zerbricht seine Harfe und fällt mit einem klagenden Ton zu Boden. Bodmer, der alte Liebhaber der edlen Tugenden, kann es jedoch nicht dulden, daß eine verworfene Frau wie bei Grimmelshausen „in Verzweiffelung verreckt“. Deshalb fühlt er sich zu der Bemerkung genötigt, Zulika sei bald durch den Schutzengel Simri von Chemos geheilt worden. Das zeigt noch einmal, wie wenig auch er die innere Spannung der Geschichte erfaßt hat.

Bodmer hat seinen Gesängen von Joseph und Zulika bezeichnenderweise einen gemeinsam mit Wieland verfaßten Kommentar beigefügt. Er besteht aus einem fingierten Briefwechsel zweier Freunde, die sich über den Geist der Wollust unterhalten. Sie rechtfertigen dessen Erscheinung mit der Existenz der Engel in der Bibel, denn Chemos sei nichts anderes als ein böser Engel. Weiter mißt Bodmer ihre Einwirkung auf den Menschen mit dem Maßstab der Wahrscheinlichkeit und kommt zu dem Resultat, es sei sehr wohl möglich, daß Engel an den Begebenheiten Josephs teilgenommen hätten. Auch Erklärungen philosophischer Art fehlen nicht. Sie definieren die Engel als auf uns wirkende fremde Dinge oder unsichtbare Kräfte. Aus dieser Argumentation spricht der Bodmer, der 1740 in der Abhandlung „Vom Wunderbaren in der Poesie“ Miltons „Verlorenes Paradies“ gegen Voltaires Angriffe verteidigte, in denen der Franzose die Einführung der guten und bösen Engel als nicht sinnenfällig verworfen hatte. Aber obschon Bodmer den Eintritt des Übersinnlichen in die Dichtung befürwortet, kann er sich, wie man auch hier erkennt, vom rationalistischen Denken nicht völlig lösen und verlangt, wie aus seinem Kommentar hervorgeht, einen gewissen Naturalismus.

Wenn man seine Meinung, die Bibel bestätige den Umgang mit Engeln, weiter verfolgt und sich den Kampf Jakobs mit dem Engel

am Jabbok (1. Mose 32) vergegenwärtigt, ist der Unterschied leicht erkennbar. Jakob kämpft mit einer höheren Macht und trägt zum Zeichen dafür ein verrenktes Hüftgelenk davon. Als er den fremden Mann, der ihn angerührt hat, nach seinem Namen fragt, und dieser hintergründig spricht: warum fragst du, wie ich heiße, ahnt er, wer ihm erschienen ist. Er ist somit nicht der Spielball einer höheren Macht, sondern der aktive Gegenspieler Gottes. — Bodmers Kampf der Dämonen spielt sich dagegen über den Häuptern der Menschen ab. Diese Allegorie schließt eine Vertiefung der menschlichen Leidenschaften aus. Sie ist eine Flucht vor der wahren künstlerischen Darstellung. Der Verfasser nennt zwar die Einführung der Geister eine Kühnheit, man muß aber sagen, daß sich diese Kühnheit und der ganze Aufwand nicht gelohnt haben; denn die Josephgeschichte verliert durch die Bodmersche Maschinerie einen Großteil ihrer Schönheit.

Da der alte Bodmer sich ständig mißverstanden glaubt, hat er das Bedürfnis, sich auszusprechen. Er verwendet hierzu außer einer regen Korrespondeenz mit seinen Freunden das literarische Spiel der Anonymität, wo er sich in eitler Selbstbespiegelung über seine Werke ausläßt. 1753 verfaßt er, ebenfalls mit Wieland, in den „Freymüthigen Nachrichten" das „Schreiben eines Junkers vom Lande an Herrn *** in Zürich". Er legt viel Wert auf vernünftige Glaubwürdigkeit seiner Dichtung; deshalb führt er auch hier wieder ein Argument ein, das erneutes Licht auf seine Auffassung der moralischen Dichtungsart wirft. Er läßt den Junker folgenden Einwand machen: „... und ich erzürne mich noch über den eiskalten Joseph, der wider alle Wahrscheinlichkeit bey einer so reitzenden Dame den Alten spielt, und auf die zärtlichsten Reden aus der Ontologie antwortet". Obwohl Bodmer diese Kritik nur ironisch verfaßt hat und sie als Lobredner der Tugend zurückweist, wirft die Möglichkeit dieses Gedankens doch ein Licht auf seine Einstellung. Er spricht hier nicht von Josephs Reinheit, sondern von seiner Leidenschaftslosigkeit. Dieser Unterschied läßt durchblicken, daß für ihn der Sinn der Gestalt nicht in der Überwindung des Bösen, sondern in ihrer Unanfechtbarkeit liegt. Er merkt auch nicht, wie kurzsichtig der Einwand des Landjunkers ist, denn er läßt vollkommen außer acht, daß der ganze Reiz einer Josepherzählung verloren ginge, wenn Joseph der Versuchung anheimfiele. Darum ist diese Diskussion des Junkers müßiges Geplauder, das den Kern des Themas gar nicht berührt. Was Bodmer mit ihr beabsichtigt, ist wohl nur die Anregung seines Leserkreises, sich mit seinem Werk auseinanderzusetzen. Er kann nebenbei durch die ironisch selbstverfertigte Kritik den Angriffen seiner Feinde von vornherein die Spitze abbrechen. Von dieser ironischen Haltung ist in seinen Dichtugen leider nichts zu spüren. Im Gegenteil, er führt als Epilog zu „Joseph und Zulika" an: da ihm die Kinder seines Fleisches entrissen worden seien, würden ihn die Kinder seines Geistes überleben. Dieser Ausspruch hat den — unbekannten — Verfasser der Rezension von „Joseph und Zulika" in den „Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen" 1753 zu folgender verhaltener Bemerkung veranlaßt: „Das Ende ist merk-

würdig, und der Herr B. der Kinderloß ist singt sehr rührend von der Auslöschung seines Stamms".

Als Moralist beachtet Bodmer die künstlerische Darstellung eines Stoffes erst in zweiter Linie. — Scribenten, die sich an die Natur als ihre Lehrmeisterin halten und anschaulich bleiben, können seiner Ansicht nach nicht fehlen. Kunst ist für ihn mehr eine Angelegenheit des handwerklich nachahmenden Könnens als des schöpferischen Gestaltens. In diesem Sinne schreibt er im Januar 1759 in sein Tagebuch: „Ich setzte für einige junge Leute einen Preis aus, welcher die Geschichte der Ruth am geschicktesten in Hexametern schreiben würde". Die Wahl des Gegenstandes ist überdies bezeichnend. Die jungen Leute sollen ihre Kunstfertigkeit an einem Stoff üben und erproben, der, wie die Geschichte Josephs, nicht nur ihre Phantasie anregt, sondern zugleich als Vorbild der Tugend und Treue dient.

Die Wahl seiner Motive zeigt allerdings einen ausgeprägten Sinn für Wirkung. Man rufe sich folgende Szenen ins Gedächtnis: Die erste Begegnung Zulikas und Josephs findet an Potiphars Tafel statt. Die neugierige Zulika kann ihre Augen nicht im Zaum halten und richtet sie auf den Jüngling, muß sie aber sofort abwenden, da dessen Schönheit sie erschreckt. Bei der zweiten Begegnung entdeckt sie den Jüngling schlafend im Garten. Ohne ihn zu wecken, küßt sie ihn verstohlen auf den Mund und schleicht sich, verstört wie eine Diebin, von dannen. Dieses an sich gute Motiv verliert aber durch das sophistische Beiwerk:

„Sage, kann in dem kuß auf blyhende lippen mehr ybel
Mehr beleidigung seyn, als im kuß auf blyhende nelken
. . .
Potiphar sieht mich die nelken kyssen, und kann mich nicht tadeln".

Eins der bedeutsamsten Motive Bodmers, das in keiner der übrigen Josepherzählungen zu finden ist: Joseph, der den Umarmungen der Frau entflohen ist und sich am Brunnen rein wäscht, kommt wegen der nur indirekten Erwähnung durch Potiphar kaum zur Geltung. Falls Bodmer das dämonisch-sinnliche Motiv der Damengesellschaft kannte, ist es ebenso verständlich wie bei Zesen, daß er es beiseite gelassen hat. Die Ausschmückung in „Joseph und Zulika" ist so papieren, die Bilder sind so wenig wirklich geschaut und bestehen meist nur aus so abstrakten Sammelbegriffen, daß eine Szene wie die der Frauen mit den blutenden Händen in diesem einfältigen Rahmen undenkbar wäre.

Goethe

Als sich der Knabe Goethe in das Alte Testament vertiefte, wußte er noch nichts von Bodmers Arbeiten. Er las sich in die ersten Bücher Moses' ein, und bei seinem zerstreuten Leben und zerstückelten Lernen bildeten — wie er im vierten Buch von „Dichtung und Wahrheit" schreibt — die alttestamentlichen Geschichten einen festen Punkt, um den sein Geist kreisen konnte. Er flüchtete sich gern in die morgenländischen Gegenden und fand sich dort unter den Hirtenstämmen zugleich in der größten Einsamkeit und in der größten Gesellschaft. Ganz besonders zog ihn die Gestalt Josephs an, die seine jugendliche Phantasie aufs intensivste beschäftigte. Während seines Umgangs mit Malern regte sie ihn an, in einem Aufsatz den Plan für zwölf Bilder zu entwerfen, die das Leben Josephs darstellen sollten. Einige dieser Bilder wurden wirklich unter der Leitung des Grafen Thoranc von den Frankfurter und Darmstädter Künstlern Trautmann und Seekatz ausgeführt. Das blieb nicht der einzige kindliche Versuch, sich das Gelesene zu vergegenwärtigen, es zu verarbeiten und selbständig zu gestalten. Im vierten Buch von „Dichtung und Wahrheit" gibt Goethe eine Charakteristik der Josephgeschichte, die offenbart, weshalb er sich so früh und so spät von ihr fesseln ließ. „Höchst anmutig ist diese natürliche Erzählung, nur scheint sie zu kurz, und man fühlt sich berufen, sie ins einzelne auszumalen". Goethe machte sich mit vierzehn Jahren an die Ausführung in poetischer Prosa, und das Werk kam in kurzer Zeit zustande. Vier Jahre später, in Leipzig, spottete er nur noch darüber und verbrannte es. 1920 wurde eine angebliche Abschrift davon, die in Altona aufgefunden worden war, von Paul Piper herausgegeben.

Das Erscheinen dieses „Altonaer Joseph" löste eine literarische Debatte aus, die sich über neun Jahre hinzog. Die Arbeiten, die zur Verteidigung der Echtheit entstanden, leiden an einem Mangel an Objektivität, da sie ganz auf das gegebene Endresultat zugeschnitten sind; die Beweise für die Verfasserschaft Goethes sind nicht immer stichhaltig und berühren nicht das Wesentliche. Als letzter Verfechter der Gegenseite trat Fritz Tschirch auf. In seiner Arbeit, die mit umfassenden philologischen, literar- und kunsthistorischen Mitteln alle bisher angeschnittenen Probleme noch einmal aufgriff und erweiterte, kam er zu einem den Kampf abschließenden Urteil: Der Altonaer „Joseph" kann nicht vom jungen Goethe stammen; sein Verfasser muß ein Niederdeutscher gewesen sein, der vermutlich zwischen 1690 und 1740 gelebt hat.

Es ist nicht der Zweck der vorliegenden Arbeit, den Zwist wieder aufleben zu lassen, sie will lediglich die Altonaer Darstellung der Josephgeschichte in die übrigen Bearbeitungen einreihen und, wo es sich ergibt, durch Vergleiche einige Punkte erhellen.

Der Altonaer „Joseph"

Geht man von der Voraussetzung aus, daß der Verfasser des Altonaer „Joseph" der junge Goethe war, also ein Knabe von kaum vierzehn Jahren, dann ist diese Dichtung erstaunlich. Dann wird man die über fünftausend Verse gewandt und die wenigen Inzidenzien, die auf keine literarische Vorlage zurückgehen, reizvoll finden. Betrachtet man das Epos hingegen unvoreingenommen, so ist es eine harmlose, etwas fadenscheinige Aneinanderreihung von meist nichtssagenden Reimen.

Die äußerliche Gestaltung entspricht in ihrer fünfteiligen Gliederung und dem Versmaß des Alexandriners der Form des klassischen französischen Dramas. Auch in der Gestaltung des Textes steckt der Verfasser, wie es Tschirch durch die Parallele mit Brockes und andern Dichtern des achtzehnten Jahrhunderts erwiesen hat, in einer literarischen Tradition. Er reiht die einzelnen Auftritte, die aus langen Dialogen bestehen, mit verbindendem Text aneinander, öfters begnügt er sich mit kurzen Regieanweisungen.

Das Epos behandelt die vollständige Geschichte Josephs, wie sie die Genesis berichtet. Es legt mehr Gewicht auf klare und einfache Führung der Handlung als auf bildliche Veranschaulichung und phantasievolle Ausschmückung. Die alttestamentliche Erzählung erfährt thematisch weder eine Erweiterung noch eine Verengerung. Die Bearbeitung der einzelnen Motive ist zwar willkürlich, da der Verfasser die Nebensache nicht der Hauptsache unterzuordnen versteht, in der Gesamtanordnung hält er sich jedoch streng an den Aufbau der alttestamentlichen Überlieferung. Deshalb unterläuft ihm der Kompositionsfehler, den schon Genesis 41, 17—24 enthält, daß Pharaos Träume wiederholt erzählt werden. — Ein Virtuose des Aufbaus wie Thomas Mann hat diese stilistische Schwäche der Bibel ausgenützt und in spöttischer Übertreibung ausgeschlachtet. Er erzählt die beiden Träume nur einmal, im Moment, da Pharao sie träumt; später erwähnt er nur die zahlreichen Gelegenheiten, an denen dieser seine Träume anbringt, ohne auf ihren Inhalt nochmals einzugehen. Auch als Joseph vor Pharao steht, vermeidet es Mann, die Traumgesichte erneut auszumalen, und schreibt nur ironisch: „Und der König räusperte sich, sah etwas verlegen zu seiner Mutter hinüber und entschuldigte sich . . . daß sie die Träume noch einmal hören müsse. Dann . . . erzählte er gewissenhaft seine abgestandenen Gesichte zum sechsten Male, — erstens und zweitens".

Der Dichter des Altonaer „Joseph" entnimmt Szenen und Personen genau der Genesis, jedoch ohne Bedürfnis und Gabe, sie neu und lebendig zu gestalten. Für Joseph findet er nur blasse Beschreibungen in einer verstaubten Papiersprache. Nicht einmal Potiphars Weib verführt ihn, sein Talent an ihr zu erproben. Die Szenen, die sich zwischen den beiden abspielen, bestehen lediglich in Diskussionen, die aber nicht Zesens zugespitzte Sophismen enthalten. Ihre einfachen Argumente variieren immer dasselbe. Der verbindende epische Zwischentext spricht in traditionellen Worten von Josephs Tugend und Standhaftigkeit im Gegensatz zu Saphiras Gier, vermag aber das Anwachsen

des weiblichen Verlangens, das Grimmelshausen so wuchtig geschildert hatte, nicht zum Ausdruck zu bringen. — Ein wirklich hübscher Zug, der nirgends sonst in den Josephromanen zu finden ist, schließt diese Saphira-Episode: Als Joseph nach seiner Erhöhung im Triumphzug durch die Stadt gefahren wird, guckt auch Saphira neugierig aus dem Fenster. Sie erschrickt heftig, als sie Joseph erkennt. Er grüßt sie und sieht aus ihren beschämt niedergeschlagenen Augen, daß sie ihre Tat bereut und Strafe fürchtet. Sanftmütig aber verzeiht er ihr im Stillen.

Die künstlerische Darstellung ist mager. Als Beispiel diene die unpsychologische Überrumpelung Jakobs durch die plötzliche Ankündigung der Brüder, daß Joseph lebe. Sie fällt umso mehr auf, wenn man eine andere Bearbeitung des Josephstoffes danebenstellt, die vielleicht gleichzeitig mit dem Altonaer „Joseph" entstanden ist: das jüdische Purimspiel, das bei Johann Jakob Schudt in den „Jüdischen Merkwürdigkeiten", Frankfurt 1715—17, abgedruckt ist. In dieser volkstümlichen Komödie von der „Verkauffung Josephs" wird gerade diese Frage eingehend erörtert. Die Brüder beraten, wie die frohe Botschaft Jakob schonend überbracht werden könne. Sie halten es schließlich für das beste, wenn Serach, eine Enkelin Jakobs, singend vor den Patriarchen trete und ihm Josephs ägyptische Geschichte im Gesang verkünde. Im Vergleich mit diesem Beispiel wird sichtbar, wie ungeschickt anderseits der Verfasser des Altonaer „Joseph" vorgeht. Er hat, im Gegensatz zum Purimspiel, die Erzählung der Genesis nur mit unwesentlichen Verzögerungen erweitert. Auf die nicht gerade feinsinnige Überraschung Jakobs durch den kurzen, unvermittelten Ausruf seiner Söhne „Dein Joseph lebt" folgen nicht weniger als 128 Verse, bis Jakob die die Botschaft glaubt und die Worte des Alten Testaments ausspricht:

„Und nun ich habe gnug, das nur mein Joseph lebet
Ich will und muß ihm sehn".

Es sei noch ein Vergleich mit Grimmelshausen gewagt. Der Verfasser des Altonaer „Joseph" bricht am Ende des IV. Teils die Geschichte von Josephs Werdegang mit der Teuerung in Ägypten ab, um im V. Teil den Faden zu den Brüdern wieder aufzunehmen. Er tut es mit folgenden Worten:

„Des Josephs Leben ist bis hierher angeführet
Und wer es recht bedenckt der wird dadurch gerühret
Nun hat der Leser auch wohl einiges Verlangen
Zu wissen was indeß zu Hause vorgegangen".

Stellt man diese ungeschickte Überleitung einer der von Humor sprühenden Durchbrechungen der dichterischen Illusion bei Grimmelshausen gegenüber, so erkennt man schon darin den trockenen Schulmeister, der sich ängstlich an seinen Stoff klammert.

Ein epischer Dichter schaut, der Verfasser des Altonaer „Joseph" aber redet. Hält er im Fluß der vorgezeichneten Handlung einmal inne, so tut er es nicht wie Grimmelshausen oder Zesen aus Freude an der sinnlichen Pracht, die vor seinen Augen ersteht, oder wie Mann, der die mit allen Kunstgriffen erzwungene Verwirklichung zum Über-

fluß noch prüfend kommentiert. Er tut sich im Gegenteil an merkwürdig unbedeutenden Vorgängen gütlich, die vielleicht nur darum entstanden sind, weil ein seichtes Reimwort das andere nach sich gezogen hat. Die von ihm bevorzugten Einsprengsel, die die Handlung ganz zum Stehen bringen, sind die Arien, die oft nicht ohne eine gewisse Stimmung bleiben. Sie entspringen der Vorliebe des beginnenden achtzehnten Jahrhunderts für die Schäferidylle, die vom Rokoko nach dem schweren Prunk und der heroischen Pose des Barock bevorzugt wurde. Die Eindrücklichkeit, mit der das liebliche Hirtenleben besungen wird, ist der einzige Zug, der auf die Verfasserschaft des jungen Goethe hinweisen könnte. Denn dieser flüchtete sich ja, wie er in „Dichtung und Wahrheit" schreibt, als Knabe gern zu den alttestamentlichen Hirtenstämmen, wo er bei seinem zerstreuten Leben eine wohltuende Einsamkeit fand. Die Arien im Altonaer „Joseph" drücken aber auch eine unerschütterliche Frömmigkeit aus. Mit ihrer, wohl nur unbewußten Nachahmung des Kirchenliedes in Reimtechnik und Ton zeigen sie, daß der Verfasser mit der geistlichen Literatur seiner Zeit vertraut war. Aber nicht mehr. Orientalische Quellen hat er wohl keine gekannt. Wie er sich an seine Vorbilder, die Genesis und Vondels „Joseph in Dothan" von 1639, wörtlich angelehnt hat, hätte er sicher auch Teile aus morgenländischen Legenden übernommen, wenn sie ihm zugänglich gewesen wären. So aber geht er, wie Bodmer, interesselos an den Geheimnissen des alten Orients vorbei. Er scheint auch nichts von orientalischer Kosmologie und Mythologie zu wissen, es findet sich bei ihm kein Wort von ethnologischen Einzelheiten, geschweige denn von einigermaßen passenden topographischen Beschreibungen. Letztere gerade sind so allgemein abgefaßt, daß sie für jede größere deutsche Stadt Geltung besitzen. Dies ist auffällig, da das Interesse für den alten Orient den meisten Bearbeitern des Josephstoffes eigen ist. Bei dem Verfasser des Altonaer „Joseph" gibt es nur Vordergrund, der oberflächlich vom 1. Buch Moses kopiert ist.

Zeichnen sich die übrigen Darstellungen der Geschichte Josephs durch das Ringen mit ihrem Stoff aus, durch den Wunsch, den Lakonismus der Genesis zu einem Werk voll geschauten Lebens auszuschmücken und für die fabulierende Ausführung auch einen neuen Gehalt zu gewinnen, so bleibt der Altonaer „Joseph" ihnen gegenüber leer und ohne eigene Kraft. Man fragt sich, was wohl den Dichter bewogen haben mag, sich mit einer der schönsten Geschichten des Alten Testaments zu befassen, und man kommt zu dem Ergebnis: wohl nicht die Lust am Fabulieren, sondern der handwerkliche Reiz des Verseschmiedens.

Das Buch Suleika

Gerade das Ringen mit dem Stoff ist für Goethe bei der Beschäftigung mit dem Alten Testament ausschlaggebend. In den Noten und Abhandlungen zum Divan sagt er deshalb: „Und so dürfte Buch für Buch das Buch aller Bücher darthun, daß es uns deshalb gegeben sei,

damit wir uns daran, wie an einer zweiten Welt, versuchen, uns daran verirren, aufklären und ausbilden mögen".

Was Goethe im vierten Buch von „Dichtung und Wahrheit" über den ungeheuren Einfluß schreibt, den das Alte Testament auf seine Jugend ausübte, ist nach Konrad Burdachs Meinung „eine Projektion der Empfindung des alten Goethe in seine Jugend, im Kern jedoch richtig". Für Burdach ist aber die idyllische Schilderung und Motivierung jener Flucht des Knaben zu den biblischen Hirtenstämmen vor allem aus der Grundstimmung des „West-östlichen Divans" erwachsen. Vermittelnd darf man gewiß annehmen, daß die Stellen in „Dichtung und Wahrheit", deren Redaktion mit den Vorarbeiten zum „Divan" zusammenfiel, wohl unter dem Eindruck der Friedenssehnsucht im Zeitalter Napoleons entstanden, aber auch die Stimmung der Frankfurter Jahre wiedergeben, in denen dem jungen Goethe das Alte Testament zur Offenbarung wurde. Goethe hätte sich als vierzehnjähriger Knabe kaum mit einer selbständigen Josephdichtung befaßt, wenn er nicht schon damals den Reiz der alttestamentlichen Erzählungen gespürt hätte, die er ja in der Ursprache lesen lernte.

Es ist wohl kein Zufall, daß sich Goethe in jener Zeit — im Jahre 1811 —, wo er sein jugendliches Eindringen in die morgenländische Patriarchenwelt darstellte, auch dichterisch wieder mit dem alten Orient auseinandersetzte. Die geheimsten Fäden verbanden ihn jetzt wieder mit dem in der Jugend erworbenen intimen Verhältnis zur morgenländischen Welt, und mit der ihm eigenen Mischung kraftvollen Verstandes und gesunder Spontaneität lebte er sich in seinem Alter in östliches Gedankengut ein.

Als er den persischen Dichter Hafis, den er nach seiner Rückkehr aus Italien durch Herder kennen gelernt hatte, zu seinem Führer erkor, tauchte er in eine europäische Strömung ein. In der Jugend Europas, mit der er nach Osten strebte, lebten Rousseaus Naturevangelium und Herders Lehre von der primitiven Poesie fort, nur daß an Stelle der ossianischen Nebelwelt der Orient getreten war. Herder hatte durch seine „Älteste Urkunde des Menschengeschlechts", die die biblische Schöpfungsgeschichte rein poetisch auslegt, durch die „Blumenlese aus morgenländischen Dichtern" und das Buch „Vom Geist der Ebräischen Poesie", in dem er das Poetische der hebräischen Sprache, die Urideen, die Mythologie und Geschichte der Juden untersuchte, in Deutschland die Bahn gebrochen. Damit war für das Studium der orientalischen Literatur und der im Orient entstandenen Religionssysteme ein Weg eingeschlagen, der zu ganz neuen Ansichten führte. Johann Georg Müller schreibt 1805 über seinen Lehrer und Freund Herder, er habe „in Kenntnis des Orientalismus, in gefühlvoller lebendiger Darstellung und richtiger Würdigung desselben keinen seines Gleichen".

Am Orient entzündete sich die deutsche Frühromantik wie an einem Zauberwort. Dorthin wandte sich ihre Sehnsucht nach dem Ursprung. Sie fand in seinem mythischen Halbdunkel, in seiner mystischen Poesie, in den trunkenen Versen eines Hafis die Magie, die sie als Urphäno-

men des Dichterischen betrachtete. Dieser Drang ergriff auch die Wissenschaft, und der Orient wurde zum Gegenstand der indogermanischen Sprachforschung, der Religions- und Alterturmskunde, die den Kern der monotheistischen Urreligion im Osten suchte und fand.

Wie Kommerell wohl richtig annimmt, waren weder der Orient überhaupt noch die Dichtart des Hafis der einzige Ansporn zum „Divan" als Zyklus. Die Bereitschaft Goethes, im Orient aufzugehen, kam ebenso stark von innen heraus. Der Moment, wo er sich nach Verjüngung sehnte, fiel mit dem Moment zusammen, wo die östliche Welt entdeckt wurde. So läßt die Flucht in die Patriarchenwelt, die der Divanprolog „Hegire" ansagt, im Osten das Land der Menschheitsanfänge sehen. Goethe taucht in diese primitive, naive Welt ein und verspricht sich in Chisers Quelle des Lebens Verjüngung und Wiedergeburt. Diese Durchdringung zweier Welten, der östlichen und der westlichen, des literarischen Vorbildes und des eigenen Erlebnisses, und der Zusammenschluß in einem Ganzen blickt im Titel „West-östlicher Divan" durch, der nach Burdachs schönem Wort wie ein entoptisches Bild wirkt.

Goethe war fünfundsechzig Jahre alt, als er die Lieder des Buches Suleika dichtete. Es gehört zu den Wundern seiner wandlungsfähigen Natur, daß er sich in seinem Alter nochmals — und nicht zum letzten Mal — vom Geist seiner Jugend anwehen ließ:

„Nur dies Herz, es ist von Dauer,
Schwillt in jugendlichstem Flor;
Unter Schnee und Nebelschauer
Rast ein Ätna dir hervor.

Du beschämst wie Morgenröte
Jener Gipfel ernste Wand,
Und noch einmal fühlet Hatem (Goethe)
Frühlingshauch und Sommerbrand".

Am 24. Mai 1815 hatte Goethe auf der Reise an den Rhein, während der ihn der „Divan" wie ein Tagebuch begleitete, in dem Gedicht „Daß Suleika von Jussuph entzückt war, ist keine Kunst" eine bestimmte weibliche Heldin eingeführt. Es ist unbekannt, ob diese Suleika imaginär war, oder ob er dabei schon an Marianne von Willemer dachte, die er bereits im Herbst kennen gelernt hatte. Das orientalische Liebespaar Jussuph und Suleika war ihm seit dem Bibelstudium in seiner Jugend wohlbekannt, aber er sah es jetzt, nach der Lektüre von Herbelots „Bibliothèque orientale", die Jussuph und Suleika unter den sechs berühmtesten morgenländischen Liebespaaren anführt, unter einer neuen Perspektive. Das Verhältnis zwischen Mann und Weib erschien ihm nicht mehr einseitig als das eines verführerischen Weibes zu einem keuschen Jüngling, sondern wie in den Epen der Perser Firdusi und Dschami als das zweier Liebender. Daß er unter den sechs Paaren gerade Jussuph und Suleika wählte, mag seinen Grund darin haben, daß auch sein Vorbild Hafis, mit dem er wetteifert, sie besingt. Nur ganz allgemein spielt Goethe auf die Geschichte des orientalischen

Liebespaares an, dessen Schönheit Legende und Dichtung ins Mystische erhoben hatten:

„Er war jung, Jugend hat Gunst,
Er war schön, sie sagen zum Entzücken,
Schön war sie, konnten einander beglücken".

Wie Goethe sich und seine imaginäre Geliebte für einen Augenblick in einer gewissen Beziehung zu Jussuph und Suleika sieht, zeigen die darauffolgenden Verse:

„Aber daß du, die so lange mir erharrt war,
Feurige Jugendblicke mir schickst,
Jetzt mich liebst, mich später beglückst,
Das sollen meine Lieder preisen".

Diese vage Verbindung wird jedoch durch die Namengebung fast völlig vertuscht. Wohl nennt er die Geliebte Suleika, sich selbst aber statt Jussuph Hatem, welchen Namen er kühn als Deckmantel für den eigenen benützt. Dieses ironische Spiel mit den Namen zeigt, daß es ihm nicht um eine neue Darstellung der Liebe Jussuphs und Suleikas geht. Wie weit er sich von der Geschichte Josephs entfernt hat, offenbart vollends der Eingang zum Buch der Liebe. In Anlehnung an Herbelot feiert er hier Jussuph und Suleika als „Musterbilder". Musterbilder sind aber Typen — daß er Jussuph und Suleika mehr und mehr als Typen betrachtet, belegen die ersten Verse, in denen er sie zu den sechs klassischen Liebespaaren des Orients zählt:

„Hör' und bewahre
Sechs Liebespaare".

Was diese Paare untereinander verbindet, ist die Liebe, auf ihre Einzelschicksale geht der Dichter des „Divans" nicht ein.

Als Goethe die Gestalt der Suleika in seinen „Divan" einführte, schwebte ihm das Bild einer liebenden Frau vor, das Marianne von Willemer, zu der er erst Monate später eine heftige Neigung faßte, nicht verdrängte, sondern erst richtig zum Leben erweckte. Sie paßte sich nicht nur spielerisch-gewandt, sondern mit großem Einfühlungsvermögen in diese Maske ein. Sie beglückte Goethe während seines Aufenthaltes auf der Gerbermühle mit ihren scherzhaften, auf den „Divan" anspielenden Ideen und dichtete, die Fiktion bald wahrend, bald abwerfend, ihre beseelten Lieder. Goethe nahm diese Lieder in das Buch Suleika auf; neun Jahre nach Mariannes Tod wurde es durch die Ausführungen Herman Grimms, dem sie ihr Geheimnis anvertraut hatte, bekannt, wer die Suleika Goethes gewesen war.

Wie viele Gedichte Goethes sind auch die bald heiteren, bald leidenschaftlichen Lieder und Wechselgesänge des Buches Suleika Gelegenheitsgedichte, gehen aber weit über den persönlichen Erlebnisgehalt hinaus. „Wiederfinden", das Goethe nach der Ankunft Mariannes in Heidelberg niederschrieb, steigert ihre Liebe ins Kosmische. Sie ist die Welt durchdringende Sehnsucht der Elemente, die einst Teil an der göttlichen Einheit hatten, durch die Schöpfung getrennt im Chaos

irrten und erst im harmonischen Spiel des in irdische Farben gebrochenen himmlischen Lichtes den Weg der Liebe zueinander fanden. In einem glückseligen Wirbel reißt der Dichter sich und die Geliebte in die kosmische Harmonie der Morgenröte und ruft vermessen ins All:

„Und ein zweites Wort: Es werde!
Trennt uns nicht zum zweitenmal".

Einen ähnlichen Gedanken, diesmal jedoch in einem wunderbaren Miniaturbild festgehalten, drückt „Gingo biloba" aus. Das Blatt des chinesischen Ginkgo-Baumes, über dessen Doppelsinn Goethe auf dem Heidelberger Schloß mit dem Mythen- und Altertumsforscher Creuzer spricht, und von dem er nach Sulpiz Boisserées Überlieferung sagt, man wisse nicht, ob es eins sei, das sich in zwei teilt, oder zwei, die sich in eins verbinden, wird dem Dichter zum Sinnbild seiner und Mariannes Liebe:

„Solche Fragen zu erwidern,
Fand ich wohl den rechten Sinn:
Fühlst du nicht an meinen Liedern,
Daß ich eins und doppelt bin?"

Die Erotik der Divanlyrik bricht in der romantischen „Vollmondnacht" durch, in deren tausendfältigem, glühendem Spiel Suleika sich nach den Küssen des fernen Geliebten sehnt. — Aber Goethe und Marianne von Willemer entsagen ihrer Liebe, nur Schmerz und Krankheit und stets von neuem getäuschte Hoffnung bleiben zurück. Ihre Erschütterung findet in dem mythischen Resignationsgedicht „Hochbild" ihren Niederschlag.

Dieses durchpulste Leben, dessen tragische Hintergründe mehr aus Mariannes gemütvollen Versen als aus Goethes höherem Spiel hervorblicken, hat mit dem zu Beginn angerufenen Musterbild Jussuph und Suleika nichts Stoffliches mehr gemeinsam. Eigenes Erlebnis einer großen Persönlichkeit und hohe Symbolik des Dichters überschatten die überlieferte Geschichte. Das Stoffliche tritt völlig zurück und löst sich auf; es wird überstrahlt von dem Thema der Liebe.

Während die Barockdichter im Stofflichen schwelgten, setzt der alte Goethe es nur noch voraus und vergeistigt es vollkommen. Damit ist der Endpunkt in der inneren Entwicklung der Josephgeschichte erreicht.

Hugo von Hofmannsthals „Josephs Legende“

Für alle bisherigen Darstellungen ist die Begründung charakteristisch, die die Dichter ihrem Werk zugrunde legen: Sie wollen die Möglichkeiten des Bibeltextes erschließen und die Geschichte weitläufiger erzählen. Darin unterscheiden sie sich von der 1914 erschienenen Josephlegende Hugo von Hofmannsthals und Harry Graf Keßlers, die Richard Strauß vertont hat. Sie ist eine Pantomime, deren Handlung sich in einem Aufzug abspielt und mit größtmöglicher Konzentration durchgeführt wird. Da in einer Pantomime die ganze Ausdruckskraft im Bild und in der von Musik begleiteten Bewegung liegen muß, ist die Ausstattung von verschwenderischer Pracht.

Dank der Vertonung durch Richard Strauß sind in der Josephlegende Dichtung, Malerei und Musik in einem letzten Aufklingen der Romantik verschmolzen. Der Musiker Strauß und der Dichter Hofmannsthal stellten eine Verbindung zweier Künstler dar, die sich gegenseitig in engster Zusammenarbeit geistig befruchteten. Als Strauß in seinem hohen Alter fühlte, daß er zu freien Schöpfungen symphonischer Werke wie „Till Eulenspiegel“ oder „Tod und Verklärung“ nicht mehr die Kraft besaß, wandte er sich dem dichterischen Wort zu, das ihn inspirierte. Dramatisch illustrierte er nun eine schon geformte Substanz, und aus Situationen und Worten entwickelten sich ihm spontan musikalische Themen. Hofmannsthal schrieb die Texte für den Komponisten in freudiger Hingabe und mit großem Einfühlungsvermögen; er war sich dabei bewußt, daß seit Generationen kein Dichter von Rang für einen Musiker gearbeitet habe. Trotz ihrer — zwar nicht allzu häufigen — Rücksprachen arbeitete jeder selbständig. Strauß übernahm alles Musikalische; alles Szenische, auch das Malerische, das Stilistische und die Tänze oblagen Hofmannsthal. Wenn Strauß mit Recht Hofmannsthal den geborenen Librettisten nannte, so war das in dessen Verhältnis zum Theater begründet, mit dem er als Wiener eng verwachsen war. Er stand in der großen Tradition des Wiener Theaters, das sich einst in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts unter Burnacini und der Maler- und Architektenfamilie Galli-Bibiena zur ersten hohen Blüte entfaltet hatte. Dieser österreichische Barock, der Stilelemente der italienischen Spätrenaissance in sich birgt, wirkt noch in Hofmannsthals Bemühen um die Bühne nach, das auf ein höheres Fest- und Weihespiel zielt und auf Dekoration und Kostüm großes Gewicht legt. In einem 1903 erschienenen Aufsatz „Die Bühne als Traumbild“ sagt der Dichter: „Vergessen wir doch niemals, daß die Bühne nichts ist, und schlimmer als nichts, wenn sie nicht etwas wundervolles ist. Daß sie der Traum der Träume sein muß, oder aber sie ist ein hölzerner Pranger, auf dem das nackte Traumgebild des Dichters widerlich prostituiert wird“.

Richard Strauß, der als Opernkomponist und -dirigent mit der Bühne und dem Publikum nicht weniger vertraut war, zielt in den Wünschen, die er an seinen Librettisten richtet, sehr bewußt auf Wirkung. Er bittet, die Libretti handlungsreich und dramatisch zu gestalten. Er empfiehlt wenig Massenszenen, dafür zwei bis drei gute ausgiebige Rollen. Besonderen Wert legt er auf prunkvolle Ausstattung und reiche dekorative Gegensätze, deren Kosten und Mühen der Dichter nicht scheuen solle.

Solche Forderungen passen zu den Ausstattungsmöglichkeiten, die die Josephgeschichte bietet. Ist es da erstaunlich, daß sich Strauß begeistert ans Skizzieren macht, als er Hofmannsthals Choreographie eines Balletts „Joseph in Ägypten" in Händen hat! Gerade seine drei Wünsche gehen auf die charakteristischen Merkmale der Geschichte Josephs in Ägypten: Das Leben am Hofe Potiphars ist voller Versuchungen und spitzt sich dramatisch zu, die Haupthandlung erfordert keine Massenszenen, sondern spielt sich zwischen zwei Personen ab, und das ägyptische Milieu eignet sich vortrefflich für eine üppige und verschwenderische Aufmachung.

Strauß machte sich im Juli 1912 mit dem ihm eigenen Schwung und Arbeitswillen, mit dem er seine Inspiration regelmäßig „herabzwang", an die musikalische Ausführung. Er klagt aber bereits ein paar Tage später, daß er nicht so schnell vorwärts komme, als er gedacht habe. Er sucht den Grund der Verzögerung in der Gestalt des keuschen Joseph selbst, der ihm nicht recht liege und für den er keine fromme Melodie finde. Diese Bemerkung regt den Dichter seinerseits an, dem Musiker eine wahre Apologie seiner Josephfigur entgegenzuhalten. Auch er sieht Joseph nicht mehr als Sinnbild der Frömmigkeit und Keuschheit, sondern verleiht der Gestalt einen völlig neuen Sinn. Er sieht in ihr den Dichter, der durch sein wildes Streben nach oben (im Tanz durch Sprünge nach aufwärts ausgedrückt) die Inspiration in sich „hineinzureißen" versucht, während die dunkle Welt, weich und schwül, die Arme nach ihm ausreckt und ihn einfangen will. In diesem knabenhaften Joseph, der das Unendliche erfassen will, verkörpert Hofmannsthal die romantische Sehnsucht. Als Romantiker glaubt er, daß diese Sehnsucht nach der unerreichbaren Vollendung am besten durch Musik ausgedrückt werde. Er sieht in ihrer Verbindung mit der Dichtkunst eine Möglichkeit, seine Idee zu verwirklichen und das dichterische Wort zu transzendieren.

In scharfem Kontrast zu Joseph steht Potiphars Weib. Hofmannsthal schreibt an Strauß, er selbst finde die dramatische Antithese der zwei Hauptfiguren gut. Er hat also die klugen Anweisungen des Musikers nicht nur in Bezug auf dekorative und gegensatzreiche Ausstattung befolgt, sondern über das Ästhetische hinaus die innere Spannung der Josephgeschichte erfaßt. Die zwei Hauptfiguren der Verführungsepisode stehen sich am Schluß in polarem Gegensatz gegenüber. Der verklärte Joseph wird von einem Engel zum Licht geführt — Potiphars Weib hingegen erwürgt sich mit ihren Perlensträngen, die älteste und häßlichste Sklavin nimmt ihren schwarzen Schleier ab und

wirft ihn mit einer dämonisch wirkenden Gebärde über das Gesicht der Toten. Hofmannsthal versucht keine versönliche Auflösung dieser Polarität, wie der Moralist Bodmer sie herbeigeführt hatte. Der Engel und Joseph gelangen nach links ins Freie, der Leichenzug bewegt sich nach rechts. — Es ist aber für Hofmannsthal, der hier nur auf Effekt bedacht ist, bezeichnend, daß er sich auf die erotische Episode beschränkt. Es zeigt sich dabei deutlich, daß Josephs Geschichte ihren einzigartigen Reiz verliert, wenn sie nicht in ihrem ganzen wechselvollen Ablauf dargestellt wird.

Da die Handlung hier nur durch Musik und Bewegung ausgedrückt wird, ist der Text als Choreographie gehalten. Dabei wirkte Harry Graf Keßler mit, der dazu geeignet war, weil er — nach den Aussagen des Dichters — eine produktive, speziell malerische Phantasie besaß. Die Anweisungen für Bühne und Ballet sind meisterhaft knapp, entwerfen aber trotzdem eine üppige Szenerie. Das Bühnenbild, das im Stil Paolo Veroneses gedacht ist, stellt eine Säulenhalle dar, deren Wände aus hellem, grünlichem Gold sind. Der Boden besteht aus Marmor. Im Hintergrund ist eine erhöhte Loggia angebracht, die den Ausblick auf Garten und Wasserkünste frei läßt. Sie hat keine Brüstung, sodaß die Figuren, die auf ihr durchkommen, in ganzer Größe sichtbar werden. Rechts befindet sich eine Freitreppe zur Loggia. Die Öffnungen sind durch flandrische Teppiche verhüllt, die das irdische Paradies vorstellen. Von der Loggia bis in den Saal hinunter hängt ein orientalischer Teppich. Auf der Bühne vor der Loggia stehen zwei reich mit Gold, Silber und Kristall gedeckte Tafeln in T-form. Die Gäste sitzen an der hinteren, Potiphar und seine perlengeschmückte Frau in ausgeschnittenem Kleid auf einem Hochsitz an der vorderen Tafel. Sie werden von halb orientalisch in Rosa und Gold gekleideten Negersklaven mit weißen und rosa Federbüschen bedient. Hinter Potiphars Hochsitz steht die Leibwache, riesenhafte Mulatten in schwarzem, mit Gold eingelegtem Toledanerharnisch, mit schwarzen Federbüschen und goldenen Hellebarden. Sie tragen Peitschen mit kurzen goldenen Stielen.

Die Szene ist reich bewegt: Sklaven tragen die gekauften Waren an Potiphar vorbei. Sklavinnen führen einen wollüstigen Tanz auf, der die Entschleierung der Braut vorstellt. Dann tanzt eine allein den Tanz der glühendsten Liebessehnsucht. Darauf folgt ein mimischer Reigen der Faustkämpfer, der in ein ekstatisches Chaos ausmündet; Gewappnete schreiten ein und fesseln die Boxer, die sich nun wie in einem Relieffries in sechs Gruppen gleichmäßig hintereinander mit schweren langsamen Schritten in den Palast hineinbewegen. — Potiphars Weib sitzt starr. — Nun wird eine goldene Hängematte die Treppe heruntergetragen; wie sie den Boden berührt, öffnet sie sich und läßt Joseph stehen, der in einen goldgelben Hirtenmantel gehüllt ist und blumenhaft in tiefem Schlafe ruht. Er wird geweckt, blickt sich verwundert, aber hoheitsvoll um und beginnt wie in mystischer Ekstase in mehreren Figuren zu tanzen, die sein Erlebnis und seine seelische Haltung darstellen. Jetzt löst sich Potiphars Weib aus ihrer Starre

und nimmt leidenschaftlichen Anteil an dem Hirtenknaben. Joseph wird gekauft, und der für ihn abzumessende Goldstaub rinnt glitzernd in die silberne Wagschale des Scheiks. — Der Abend bricht herein, Potiphar hebt die Tafel auf, Diener räumen ab, und Joseph wird zur Schlafstatt in eine mondbeschienene Kammer geführt. Nachts schleicht Potiphars Weib in weißem, fließendem Gewande zu ihm. Sie versucht ihn, wobei sie Bewegungen macht, die in ihrer lasziven Leidenschaft an den Tanz der Sklavin erinnern. Joseph aber steht im Gegensatz zu ihr regungslos, herb und unerbittlich da. Er macht nur hie und da eine feste Gebärde, um die Frau abzuschütteln. Als Diener mit Fackeln auftauchen, verleumdet das Weib den Jüngling. Diese Szene wird von beschwörenden Tänzen der Sklavinnen begleitet, die mit der Schnelligkeit eines Traumes vorüberrauschen und sich dann zu einem orientalischen Hexentanz von hysterischer Wildheit steigern. Plötzlich tritt dumpfe Stille ein. Potiphar erscheint, die Weiber liegen mit dem Antlitz auf der Erde. Der gefesselte Joseph wird zum Feuertod verurteilt. Ein glutrot lohendes Feuerbecken steht auf der Szene bereit und bildet den Mittelpunkt des Nachtstückes. Es übergießt Potiphars Weib wie mit Blut und Höllenfeuer, während der Feuerschein auf Josephs Gesicht geheimnisvoll in weißeres Licht übergeht und sein ganzer Leib schließlich wie der eines seligen Märtyrers in himmlischer Helligkeit da steht. — Ein Engel erscheint, löst Josephs Ketten und führt ihn mit sich fort. Potiphars Weib erwürgt sich.

Diese Choreographie legt die Tänze und Bewegungen, die ja die Hauptträger der auszudrückenden seelischen Haltung sind, mit virtuoser Präzision fest. Besonders beliebt ist dabei die große Gebärde. Die Massenszenen, deren Strauß nur wenige empfiehlt, sind so angelegt, daß nie ein Chaos entsteht. Das Bühnenbild wird durch viele Gruppen belebt, von denen jeweils nur eine durch ihre Bewegung die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Durch diese Konzentration gelingt es, trotz aller bis ins Detail erdachten Kontraste die szenische Einheit zu wahren. In Hofmannsthals Sinn für Kontraste macht sich der Einfluß des Cinquecento geltend, das in der Malerei durch die Anwendung von Komplementärfarben hohe Wirkungen erzielte. So sind seine Libretti, seine lyrischen Dramen und Romane auf Kontraste angelegt, über den Kontrasten aber auf Harmonie des Ganzen. Unterstützt wird die rein tänzerische Ausdruckskraft von dem prunkvollen Bühnenbild und den magischen Beleuchtungseffekten, mit denen der Dichter nicht spart. Es ist klar, daß mit diesem überreichen äußeren Aufwand mehr ein festliches Schaustück als ein Drama weltanschaulichen Charakters bezweckt wird. So schreibt Hofmannsthal selbst am 30. September 1913 an Strauß: „Ich glaube schon, daß das Äußere, das die Bühne einem Musikwerk geben kann, hier das Reichste und Schönste sein wird, das sich denken läßt . . .“. Man erinnere sich auch, daß der musikalische Teil in dieser gemeinsamen Arbeit nicht etwa Untermalung ist, sondern das herrschende Element. In diesen Opern bedeutet das Wort, obwohl es für Strauß dichterischen Wert besitzen muß, nicht Endzweck, nur Anregung, damit die Musik ihre volle Geltung erhalte. In

der Josephlegende wird das Wort vollends Mittel zum Zweck. Es wird nicht einmal mehr gesungen wie in der Oper, sondern dient dem Regisseur nur noch als Anleitung. Trotzdem entströmt ihm, wenn man die Legende liest, ein Zauber, und man ist verblüfft über die sinnliche Kraft, mit der es die märchenhaft-schimmernde Welt an Potiphars Hof vor den Augen des Lesers ausbreitet.

Trotz ihres europäischen Kostüms ist diese Legende mehr mit den morgenländischen als mit den abendländischen Darstellungen des Josephromans verwandt. Besonders Firdusis Epos hat den mystischen Charakter, der bei Hofmannsthal durch die Tanzfiguren Josephs angedeutet ist. Auch wird die Gestalt Josephs bei beiden mit dem weithin leuchtenden Glorienschein verklärt, der ihren Dichtungen den legendenhaften Zug verleiht. Daher der Titel: „Josephs Legende", für den sich Hofmannsthal entschied, nachdem Strauß den zuerst vorgeschlagenen Titel „Joseph in Ägypten" unter Hinweis auf die gleichnamige Oper Méhuls abgelehnt hatte.

Als Hofmannsthal seinem Musikerfreund zum erstenmal von dem Entwurf zu diesem Ballett berichtete, schrieb er von dem „guten Einfall", das biblische Sujet in Kostüm und Geist des Malers Paolo Veronese zu behandeln. Sein künstlerisches Auge hatte sich besonders an der italienischen Malerei der Renaissance geschult. Sein Vorbild Veronese, der biblische Gastmahlszenen — etwa die Hochzeit zu Kana — in weltfreudigstem Stil malte, stand in einer Strömung des Cinquecento, die selbst in der Kirchenkunst die Atmosphäre des Gesellschaftlich-Modischen aufkommen ließ und die Verbindung von Sakralem und Profanem in prunkvoller Ausstattung liebte. In Anlehnung daran schuf Hofmannsthal ein Ausstattungsstück mit biblischem Sujet. Diese bewußte Umstilisierung steht in der Entwicklung der Josephgeschichte einmalig da. Im „Keuschen Joseph" vermeint man das heitere Lächeln Grimmelshausens über sein eigenes Ungeschick zu spüren. Ohne sich über das Bild des Orients, das er sich aus dem Quellenstudium erarbeitet hat, weiter den Kopf zu zerbrechen, zieht er sich humorvoll in eine mühelose volkstümlich-deutsche Einkleidung zurück. Der Zwiespalt zwischen Wollen und Können prägt sich bei Zesen noch deutlicher aus. Anhand seiner Anmerkungen, in denen er sich mit seinem Quellenmaterial geradezu herumschlägt, wird ersichtlich, welche Anstalten er traf, um ein möglichst getreues Bild des alten Orients zu entwerfen, ohne daß es ihm gelang, den Stoff ebenso großzügig-spielerisch an sich zu raffen. In Bodmers „Joseph und Zulika" ist nur der aufklärerische Gedanke vom Sieg der Vernunft über die Leidenschaften zu spüren; die künstlerische Ausgestaltung ist vollständig vernachlässigt, sodaß sein Epos als stillos im wahrsten Sinn des Wortes wirkt. Sinn und Stil in Goethes Buch Suleika sind, wie es der Titel der Sammlung ansagt, die West-Östlichkeit. Der Dichter gebraucht darin aber Bilder, die nur aus östlichem Geist heraus zu verstehen sind. So spielt er, um ein Beispiel zu nennen, auf einen türkischen Orden an, durch den die Macht des Sultans dargestellt werden soll, wenn er sagt: „Die Sonne kommt! Ein Prachterscheinen! Der Sichelmond umklammert sie". In

wundervoll anmutender Unabhängigkeit von Stoff und dichterischen Vorbildern verbindet er östlichen Geist mit seinem westlichen Fühlen und Denken. Die pure stilistische Virtuosität ist erst bei Hofmannsthal und Thomas Mann zu treffen.

Hofmannsthals Joseph ist stilistisch einheitlich. Schon der Titel „Legende" zeigt, daß er keine naturalistische Darstellung des Morgenlandes erstrebt. Ihn lockt die Schönheit des Stoffes, ein dekoratives, rein ästhetisches Kunstwerk zu schaffen. So versetzt er das biblische Sujet in die Epoche, die seinem Formgefühl am nächsten steht: die italienische Renaissance. Diese Umstilisierung scheint gewagt. Man sieht aber, daß der von Hofmannsthal gewählte Stil nicht subjektiv aus der Luft gegriffen ist, wenn man sich die Analogien zwischen dem Lebensgefühl des weltlichen Ägypten und dem Geist der diesseitsfreudigen Renaissance vor Augen hält. Und doch berührt es seltsam, daß der biblische Joseph hier zum Sujet eines Balletts wird.

Thomas Manns „Joseph und seine Brüder"

Die jüngste Entwicklung hat der Stoff der Josephgeschichte in Thomas Manns vierbändigem Werk „Joseph und seine Brüder" durchgemacht. Mann steckt sich hier das Ziel völlig anders als seine Vorgänger. Ein „sonderbares Roman-Unternehmen" nennt er seinen mythologisch-religionshistorischen Roman, in dem naive Lust, epische Freude und die religiöse, moralisierende Tendenz nicht mehr zu finden sind. Man kann ihn als die letzte Errungenschaft der Aufklärung bezeichnen, und nicht mit Unrecht beginnt Ferdinand Lion sein Kapitel über diesen Josephroman mit den Worten: „Die Vorarbeit zu diesem Werk ist von der Wissenschaft geleistet worden, . . . sie begann nach 1900 . . .". Mann macht hier den Versuch, das Irrationale aus der Geschichte des Menschen und seines Werdens zu verdrängen und die geheimnisvollen Triebkräfte seines Daseins aufzudecken, immer mit dem Willen, vorwärtszudrängen, ein Zurück zur Natur zu vermeiden und die Klarheit des menschlichen Geistes über die seelischen Tiefen zu stellen. In diesem Sinne ist sein Josephroman eine Humanisierung, die Vermenschlichung des biblischen Stoffes. „Joseph und seine Brüder" ist das Produkt aus der Kombination neuester Mythenforschung und Psychologie, die zu einer Profanierung des religiösen Erbguts führt. So glaubt der Verfasser, durch seinen Roman einer Welt der Zukunft den Weg geebnet zu haben. Dieser Anspruch wird aber anderseits durch die oft leichtfertige, nicht ernst zu nehmende Behandlung und Erklärung seelischer Schwingungen zunichte gemacht. Mit seinem direkten Stil und seiner schillernden Redseligkeit, mit einer selbstgefälligen Redegewandtheit, die immer noch des eigenen Kommentars bedarf, kommt Thomas Mann nicht an jene tiefe Verhaltenheit heran, die zum Beispiel Stifter kennzeichnet und die ein Leuchten von innen heraus erzeugt. Dafür brilliert er durch einen Zug, der für die heutige Literatur charakteristisch ist und den er als eine Errungenschaft der Menschheit bezeichnet, die man nicht mehr über Bord werfen dürfe: er hat das Unbewußte verloren und ersetzt es durch bewußte Konstruktion. Er wirkt nicht mehr durch bildhafte Größe und naturverbundenes Sein, sondern durch eine kalte Bewußtheit, die durch einen ironischen Vorbehalt von der Lebendigkeit und Wesenhaftigkeit der Dinge getrennt bleibt. —

Die Bedeutung der Zeit im Mythos

Das Thema, das Thomas Mann seinem Josephroman zugrunde legt, ist für den farbenreichen Stoff dieser Erzählung eigentümlich abstrakt. Die Geschichte wird nicht mehr um ihrer selbst willen erzählt, indem sie sich vor den Augen des Lesers nochmals abspielte, sondern der Autor geht von einer ihm eigenen Idee aus und projiziert

sie in den Stoff der Erzählung. — Jede Dichtung schließt eine bestimmte Idee in sich, ja jeder Dichter hat eine Grundidee, die in seinem ganzen Werk zu verfolgen ist — man denke nur an Adalbert Stifter oder Franz Kafka —, die Lektüre von Thomas Manns Roman jedoch erweckt den Eindruck, als sei die Idee dem Stoff nicht adäquat, da sie ihm ursprünglich nicht innewohnte und nun bloß äußerlich angehängt worden ist. Es mag ein gewisses Vorurteil mitspielen, wenn sich der Leser daran stößt, daß der Erhabenheit der Geschichte durch die eigenwillige Erörterung des Verfassers Abbruch getan wird.

Was Thomas Mann bewog, einen bibelhistorischen Roman zu schreiben, war nicht mehr der religiöse Gehalt des alttestamentlichen Stoffes und seine Möglichkeiten der reichen Ausschmückung, die seine Vorgänger gelockt hatten, sondern ein Thema, das der heutigen Zeit entnommen ist: die Bewußtseinsenge des Menschen, die es durch den Kontrast geistiger Gegensätze zu sprengen gilt, um einen weitern und höhern Bewußtseinszustand aufzubauen. Denn „das Heute hat nur einen Sinn, wenn es zwischen einem Gestern und einem Morgen steht".

Thomas Mann macht es sich zur Aufgabe, das Dilemma zwischen Vergangenheit und Zukunft aufzuheben und beide Zeitbegriffe in heiterer Vergegenwärtigung zu verschmelzen. Die Zeit ist für ihn nicht Erinnerung, wie sie zum Beispiel für die Romantik Erinnerung an die Kindheit und subjektive Verklärung aus der Entfernung bedeutete, sondern ein abstrakter Begriff. Sie wird nicht als ewig Werdendes und Fließendes gestaltet, sie ist wie in Hermann Hesses „Siddharta" ein „Zugleich", aus dem man in die Tiefe der Vergangenheit hinabsteigt und die Fäden in die Zukunft spinnt. Sie wird so zum bedeutungsvollen Sein. Manns Menschen empfinden nicht wie in Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu" die metaphysische Angst vor der unfaßlichen Flucht der Zeit, sie können diese Flucht mit erstaunlicher Überlegenheit heiter, zielsicher und für den Leser in fast irreführender Weise bemeistern. Thomas Mann versucht sich dem klassischen Ideal zu nähern: eine bewegliche Ruhe strömt aus seinen Personen, indem sie sich als Rollenträger einer beziehungsreichen Geschichte fühlen — beweglich im Geiste, ruhig in ihrer inneren und äußeren Haltung; denn sie haben in den Augen Manns die Berechtigung zur Ruhe, da sie das mythische Bewußtsein ihrer Auserwähltheit in sich tragen. Im Sinne C. G. Jungs sprengen seine Personen ihre Bewußtseinsenge und bauen sich einen höheren Bewußtseinszustand auf. Ihr Horizont erweitert sich, denn sie leben im Heute nicht ohne Vergangenheit und Ziel. Sie sind Menschen, die an Überlieferungen und die aus ihnen entspringenden Forderungen für die Zukunft gebunden sind. Diese Überlieferungen aber bleiben nicht totes Wissen oder schematische Konvention, sie wirken als Mythos lebendig in jedem Einzelnen weiter, sodaß dieser Einzelne nicht nur als einmalige Persönlichkeit dasteht, sondern seine Individualität sich ins Typische erhebt.

So entsteht in diesem Josephroman eine Welt der Harmonie, in der einerseits die Persönlichkeit aufs Ganze abgestimmt ist, in der sich aber anderseits das Ganze, das heißt der Lauf der Geschichte, durch

die individuelle Persönlichkeit bestimmen, formen und leiten läßt. Auf diese Weise entstehen Wechselbeziehungen zwischen Determination und Freiheit, die jedoch nie zu Konflikten führen, da das mythische Bewußtsein jede polare Spannung aufhebt.

Dieses mythische Bewußtsein ist allegorisch im Tammuz-Motiv dargestellt, das als Leitmotiv durch das vierbändige Werk geht. Ištar und Tammuz sind alt-orientalische Gottheiten und Repräsentationen für das doppelte Naturleben: Tammuz stirbt als Entschleierter im Hochsommer und wird im Frühling von Ištar, der Geliebten und Mutter, wieder emporgeführt, wenn sie ihrerseits Höllenfahrt hält. Diese Höllenfahrt und Auferstehung kehrt als Symbol der Jahreszeiten alljährlich wieder; sie ist demnach sehr geeignet, mit den wechselnden Geschicken Josephs in Verbindung gebracht zu werden.

Mit der „Höllenfahrt" beginnt auch Thomas Manns Roman. Wie um sich selbst in jene Zeit zu versetzen, versenkt sich der Dichter in den Brunnen der Vergangenheit, die bis zu den ersten Anfängen des Seins hinabreicht. Großzügig und scherzhaft spielt hier Manns Geist über die ersten alttestamentlichen Erzählungen hinweg. Es ist ihm dabei nicht an einer Datierung oder natürlichen Erklärung der Genesis gelegen, wie in dem satirischen „Gesetz", wo er Israel auf eine untermenschliche, plebejische Stufe stellt, um Moses, der sein Volk überragt, noch auf natürliche, sehr menschliche Weise deuten zu können. Was ihn beschäftigt, „ist nicht die bezifferbare Zeit. Es ist vielmehr ihre Aufhebung im Geheimnis der Vertauschung von Überlieferung und Prophezeiung, welche dem Worte ‚einst' seinen Doppelsinn von Vergangenheit und Zukunft und damit seine Ladung potentieller Gegenwart verleiht".

Das Hauptthema des Josephromans ist diese Verwischung der zeitlichen Grenzen. Durch die vielen Beziehungen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die sich besonders dem sinnenden Jaakob aufdrängen, soll die Zeit zur Zeitlosigkeit werden. Diese Zeitlosigkeit wird besonders im Fest erreicht, das regelmäßig wiederkehrt und „das die Zeitfälle überspannt und das Gewesene und Zukünftige seiend macht"; denn das Fest ist Wiederbelebung und Vergegenwärtigung eines vergangenen Ereignisses. Indem man dessen alljährliche Wiederkehr feiert, läßt man die alten Geschichten sich in der Gegenwart abspielen und erhebt sie zum immerwährenden Sein. So soll das Fest den Mythos beschwören, lebendig machen und erhalten.

Als ein Fest betrachtet Thomas Mann auch das Erzählen. Ein „Fest der Erzählung" ist für ihn die künstlerische, aber auch die kritische Vergegenwärtigung. Während der Niederschrift des Romans steht er nicht nur seinem eigenen Schaffen analysierend gegenüber, sondern auch der überlieferten Geschichte. Er zieht sie aus ihrem mythischen Halbdunkel hervor, hellt sie schrittweise auf, ergründet und deutet sie psychologisch. Er stellt sie in den Zusammenhang, der sich ihm durch die moderne Psychologie und Mythenforschung ergeben hat. Über diesen Aufklärungsprozeß schreibt er an Karl Kerenyi: „Längst bin ich ein leidenschaftlicher Freund dieser Combination (Mythus plus Psy-

chologie); denn tatsächlich ist Psychologie das Mittel, den Mythus den fascistischen Dunkelmännern aus den Händen zu nehmen und ins Humane umzufunktionieren". Und ein andermal: „. . . ich vertraue auf Ihr Verständnis, wenn ich sage, daß mit der irrationalen Mode häufig ein Hinopfern und bubenhaftes über Bord werfen von Errungenschaften und Prinzipien verbunden ist, die nicht nur den Europäer zum Europäer, sondern sogar den Menschen zum Menschen machen. Es handelt sich da um ein Zurück zur Natur von menschlich wesentlich unedlerer Art als dasjenige, welches die französische Revolution vorbereitete".

Ins „Humane umfunktionieren" heißt für Thomas Mann die Geschichte, die bisher auf dem Glauben an das Irrationale beruhte, so profanieren und kritisch umdeuten, daß sie rational-psychologisch zu erklären ist. Man muß sich aber fragen, ob er mit seinem kühlen Scharfsinn in das Wesen des Mythos einzudringen vermag, und ob Psychologie das geeignete Mittel ist, dessen Atmosphäre und Geheimnisse zu fassen und darzustellen. In jeder großen Dichtung ist die Sehnsucht nach dem verlorenen Mythos lebendig, aber noch kein Dichter hat wie Thomas Mann den Versuch unternommen, mythisches Sein mit dem Intellekt zu gestalten. Gotthelfs Dichtung beispielweise ruht auf einem reichen Grund von Mythologie und ist getränkt mit mythischen Bildern. Solche Urbilder sind besonders seine Frauengestalten; der Mythos offenbart sich ihm aber auch im Volksbrauch und Volksglaube, der durch Jahrhunderte der selbe bleibt; er erscheint in der Zeitlosigkeit des naturhaften Lebens, in dem es trotz Werden und Wachsen keine Einschnitte gibt. Da er aus dem vollen Leben schöft, ist seine Dichtung erfüllt von geglaubter und zugleich wunderbarer Wirklichkeit, die er im Gegensatz zu Thomas Mann mit den einfachsten Kunstmitteln gestaltet. So ist der Großvater in der „Schwarzen Spinne" von echtem mythischem Zeitgefühl bewegt, wenn er das schwarze Stück Holz betrachtet, dessen Magie noch in die Gegenwart der Taufgesellschaft hineinwirkt. — Auch Stifter gibt diesem mythischen Zeitgefühl tiefen und natürlichen Ausdruck. Er läßt im „Witiko", — der ja ein einziger Mythos der Geschichte ist — Huldrik seine Prophezeiung von Witikos Wachstum und Wohlstand mit den Worten endigen: „Mein Vater hat es gesprochen, mein Großvater hat es gesprochen und mein Urgroßvater, und es stammet von dem Himmel".

„In Joseph und seine Brüder" soll das Lebendigwerden der Geschichte in Jaakob, dem Sinnenden, verkörpert werden, der die alten Geschichten überdenkt, erzählt und so stark in ihnen lebt, bis es geschieht, daß er sich mit seinem Ahn Abraham identifiziert. Auf diese Weise soll er das Zeitlose darstellen. Die Gestalt Jaakobs entspricht den Vorstellungen, die sich nach den Ausführungen Lévy-Bruhls die primitiven Volksstämme von der Identität eines Nachkommen mit seinem Ahn vom gleichen Totem machen. Für Jaakob verschwimmen die genauen Grenzen der Zeit, und im Geschehen der Gegenwart handelt er als sein Vorfahr. So beim Landkauf bei Schekem: „Doch Jaakob feilschte nicht. Seine Seele war bewegt und erhoben von Nachahmung, Wiederkehr, Vergegenwärtigung. Er war Abraham, der von

Osten kam und von Ephron den Acker, die doppelte Grabstätte kaufte. Hatte der Gründer mit Hebrons Haupt und mit den Kindern Heth um den Preis gehadert? Es gab die Jahrhunderte nicht. Was gewesen war wieder". Ein andermal hat Jaakob Reminiszenzen, die durch die gegenwärtige Handlung, beispielsweise das Begräbnis Jizchaks, ausgelöst werden: „Und alle Geschichten standen wieder in ihm auf und wurden sinnende Gegenwart".

Diese Analogien — oder, um den Ausdruck Manns zu gebrauchen: die Entsprechung und das Ebenmaß — geben Jaakob das Gefühl des Ewigen. Die Gewißheit, daß sein Dasein Gleichnis des Ewigen ist, verleiht ihm seine Würde — eine Würde, die Ehrfurcht gebietet und doch dem Leser und Thomas Mann selbst ein leises Lächeln abnötigt, nämlich wenn Jaakob sich in seine sinnende Position stellt, sich auf den hohen Hirtenstab stützt und die Augen in die Ferne richtet. Jaakob fühlt sich so in den ewigen Kreislauf des Geschehens eingeschlossen, daß er an Vergänglichkeit gar nicht denkt. Bezeichnend ist, daß Thomas Mann die Zeit, wie sie an Jaakob herantritt, nicht metaphysisch zu erfassen sucht, sondern sie materialistisch erklärt. Sein Verhältnis zu ihr und ihr Verhältnis zu ihm werden durch vitale Wirkungen bestimmt: „Denn Jaakob sollte hundertundsechs Jahre alt werden, und das wußte zwar nicht sein Geist, aber sein Leib wußte es und seines Fleisches Seele . . .".

Besonders in einer Person ist jener Verschmelzungsprozeß hervorgehoben: in Eliezer, Jaakobs altem Knecht. Es ist auch für Jaakob offensichtlich, daß Eliezer nicht schon Abrahams Knecht gewesen sein kann, und trotzdem wird nicht „sonnenklar" — um den Ausdruck Manns zu gebrauchen — zwischen dem Urknecht und dem Knechte Jaakobs unterschieden. „Darum sei zugegeben, daß Jaakob mit ‚Eliezer' dennoch seinen eigenen Hausvogt und ersten Knecht gemeint hatte, — auch ihn nämlich, beide auf einmal also, und nicht nur beide, sondern ‚den' Eliezer überhaupt, denn seit dem ältesten zu seiner Zeit hatte es auf den Höfen der Häupter ihn, den freigelassenen Eliezer, gar oft gegeben . . .".

Eliezer ist also mehr eine Personifikation als eine Person, sein Ursprung reicht in verschwimmende Fernen zurück, sodaß er eigentlich zu einem Mythos erhoben ist. Er ist zugleich, individuell betrachtet, Eliezer, Knecht Jaakobs, und generell der Knecht aller Zeiten. Mit einer Würde, die derjenigen Jaakobs gleichkommt, wenn er über seinen Geschichten sinnt, gibt er sich deshalb als Abrahams Knecht aus, und niemand nimmt Anstoß daran, „daß des Alten Ich sich nicht als ganz fest umzirkt erwies, sondern gleichsam nach hinten offen stand, ins Frühere, außer seiner eigenen Individualität Gelegene floß und sich Erlebnisstoff einverleibte . . .". Mit seinem Wesen lauscht Eliezer hinaus; man könnte auf ihn folgenden Satz Lévy-Bruhls anwenden: „Pour la mentalité primitive, les limites de l'individu sont variables et mal définies".

Primitive Unbewußtheit bewirkt Nicht-Unterschiedenheit, unbewußte Identität. Manns alttestamentliche Gestalten jedoch haben die Bewußt-

seinsstufe ihrer Zeit bereits überwunden und sind zur höheren Bewußtheit des modernen Menschen von heute gelangt. Im Gegensatz zum unbewußten Identitätsgefühl der Primitiven ist in „Joseph und seine Brüder" die Identität eines Nachkommen mit seinem Ahn bewußt. Sie führt sogar zu kalter Reflexion über die Frage, ob sich die Grenzen der Zeit und des Individuums verwischen können.

Die Rolle der Bewußtheit im mythischen Dasein der Romanfiguren

Thomas Manns Romane stellen seine Kenntnisse, natur- oder geisteswissenschaftliche, unter Beweis. Auch sein „Joseph" zeugt von einem sehr großen ethnologisch-religionshistorischen Wissen, das er durch seine Reise nach Ägypten und Palästina im Jahre 1930 noch vermehrte. Trotz der virtuosen szenischen Darstellung aber, die besonders den dritten Band „Joseph in Ägypten" kennzeichnet, ist zu spüren, wie die theoretische Konzeption des abstrakten Gehaltes an erster Stelle steht und wie der Verfasser nach ihr seine Personen auftreten und ihre Rolle abspielen läßt. Anstatt eines Sinnbildes entsteht eine Allegorie.

„Wir geben uns keiner Täuschung hin über die Schwierigkeit, von Leuten zu erzählen, die nicht recht wissen, wer sie sind". Die Bewußtseinslage der Romanpersonen ist schwankend, und man nähert sich der Frage, die in Kleists „Amphitryon" — den Thomas Mann ein „französisches Lustspiel mit metaphysischem Hintergrund" genannt hat — aufgeworfen wird: „Bin ich der, der ich scheine?" Hier wirkt diese Problematik kaum erschütternd, denn Manns Personen sitzen zu fest im Sattel ihrer „prästabilierten Harmonie". Jene grundlegende und aufregende Frage lautet hier eher so: „Scheine ich auch wirklich der, der ich sein möchte und sollte?" Sie ist vollkommen ins Spielerische abgewandelt. Jaakob, Eliezer und Joseph spielen mit sich und ihrer Vergangenheit ein raffiniertes Zusammensetzspiel, wobei unpassende Zwischenstücke scherzhaft zurechtgefeilt werden, bis ein gerundetes Ganzes entsteht. Dies kommt deutlich zum Ausdruck in der „Plauderei" des Verfassers über die Geschlechterfolge von Abraham zu Joseph: „Es hat unmittelbare Gewißheit und bedarf zwar der Klarstellung, aber keines Beweises, daß die Geschichte von Josephs Vorfahren, wie die Überlieferung sie bietet, eine fromme Abkürzung des wirklichen Sachverhaltes darstellt: das heißt der Geschlechterfolge, die die Jahrhunderte gefüllt haben muß, welche zwischen dem Jaakob, den wir sahen, und Ur-Abraham liegen".

Für Thomas Mann ist die direkte Abstammung Abraham — Isaak — Jaakob — Joseph diskutabel. Seiner Theorie der „gelebten Vita" entsprechend ist die unübersehbare wirkliche Geschlechterfolge auf einige nunmehr übersehbare Generationen zusammengeschrumpft, indem der Nachkomme sich als direkter Nachfolger seiner Ahnen fühlte, in seinen Spuren ging und sich mit ihm identifizierte. Es ist schwer, diesen Sachverhalt episch zu gestalten, besonders wenn der Dichter selbst

nicht aus der Sphäre des überwachen Bewußtseins hinauskommt und seine Bewußtheit dazu noch auf seine Romanfiguren überträgt. Diese sind sich im Grund über die Zweifelhaftigkeit ihres Scheindaseins klar und verwischen absichtlich die scharfen Grenzen, „ohne daß der einzelne es mit der Zeit und dem Fleische übertrieben genau genommen, seine Gegenwart von ehemaliger Gegenwart sonnenklar unterschieden und die Grenzen seiner ‚Individualität' gegen die Individualität früherer Abrahams, Isaaks und Jaakobs sehr deutlich abgesetzt hätte".

Das „übertrieben" ist verräterisch: es zeigt, daß sich Manns ehrwürdige Patriarchen bewußt Fehler unterlaufen lassen, um sich in die „gelebte Vita" hineinzuzwängen. Der Verfasser projiziert demnach seine Idee in den Stoff hinein, statt sie aus ihm heraus zu entwickeln, und es gelingt ihm dabei nicht, den seelischen Vorgang überzeugend darzustellen.

In dieser Darstellung macht sich ein Widerspruch geltend: die Gestaltung eines unbewußten Vorgangs soll durch scharfe Bewußtheit geschehen. Wenn auch in allem künstlerischen Schaffen die Formgebung mehr oder weniger bewußt ist, braucht sich doch die Bewußtheit nicht auf die darzustellenden Personen zu übertragen. — Für den epischen Dichter, der sich an der Außenwelt nicht sattsehen kann, ist der Kampf zwischen Abstand und Einmischung besonders schmerzlich. Er will leben und dichten; aber er tut nicht beides gleichzeitig, sondern trennt beide Sphären in Leben und Werk. Sein Werk ist aus dem gelebten Leben entstanden, und weil es als solches lebt, bedarf es der Einmischung des Dichters nicht mehr. Es würde sonst seinen sinnbildlichen Charakter einbüßen. Der Roman Thomas Manns besitzt diese epische Einheit nicht mehr. Mann zieht keinen Trennungsstrich zwischen Dichtung und Analyse, er schafft seine Menschen und schreibt zugleich kritisch über sie. Aus dieser unepischen Haltung ergibt sich der ironisch schwankende Standpunkt eines Erzählers, der mit einem Bein innerhalb, mit dem andern außerhalb seiner Geschichte steht. Das ironische Schwanken zwischen Abstand und Einmischung — dieses Problem beschäftigte die Menschen und Künstler in Manns Werken vor dem „Joseph" — hat sich nunmehr auf die Methode der Geschichtsbetrachtung und Erzählungsweise übertragen. Der Roman „quillt" und „erörtert" sich gleichzeitig. Dies Ineinanderverflechten von unmittelbarem Geschehen und Beobachtung, von in der Zeit und über ihr Stehen ist im Roman an entscheidenden Stellen raffiniert hervorgehoben, um auch dem Leser seinen Platz in und über der Geschichte anzuweisen und ihm zu zeigen, daß die Spannung und der Erlebnisgehalt weniger wichtig seien als die Stellungnahme zu ihnen und ihre psychologische Ergründung. Er verwehrt ihm die naive Haltung gegenüber der Erzählung.

Es findet hier eine eigentümliche Verschränkung der Zeitläufe statt, indem sich die Menschen des Romans aus der historisch überblickenden Perspektive des Dichters selbst sehen und dieses Wissen mit der Unwissenheit ihrer Gegenwart verschmelzen. Als Beispiel diene der Gedanke, der Joseph nach dem Verführungsversuch von Potiphars

Weib im ägyptischen Kerker beschäftigt: „Man nennt das Hoffnung, und die ist ein süßes Geschenk. Und doch hat sie auch wieder etwas Verbotenes, weil sie die Würde des heiligen Augenblicks schmälert und die Feststunden des Umlaufs vorweg nimmt, die noch nicht da sind. Ihre Ehre hat jede Stunde, und der lebt nicht recht, der nicht verzweifeln kann. Joseph war dieser Anschauung, seine Hoffnung war sogar gewissestes Wissen, aber er war ein Kind des Augenblicks, und er weinte". Ironisch impft der Dichter von außen seinen Personen das dem Augenblick angemessene Verhalten auf. Die Zeit wird hier in ihrem unabänderlichen Ablauf nicht anerkannt, der Dichter und auch Joseph gehen spielerisch und mutwillig mit ihr um.

Thomas Manns Stärke ist die Analyse, also das trennende Prinzip, nicht die Anschauung, die im Sinn Goethes vom Einmaligen zum Allgemeinen überginge und die Gesamtheit als harmonisches Weltganzes schaute. So harmonisch, ja fast apollinisch heiter seine Menschen im ersten Augenblick scheinen, heiter als Einzelwesen und harmonisch als Glieder in einer Kette, so tief sinken sie in eine schablonenhafte, seelenlose Hülle zurück, wenn man bedenkt, daß ihrem Dasein ein Scherz, ein Versehen, ein bewußtes Augenzudrücken zugrunde liegt. So sinkt Jaakobs Würde, seine ganze Existenz, die auf Identifikation beruhte, zur inhaltslosen Pose hinab: als er in seiner Trauer um Joseph mit Gott hadert, stürzt das kunstvolle Gebäude seiner Harmonie innerlich zusammen; er gewinnt plötzlich Abstand von sich und seiner bisherigen Welt und sieht sie von allem Mythos entblößt. Diese Erkenntnis entspricht dem Sündenfall: sie ist ein Sichloslösen aus dem Paradies der „gelebten Vita". Je nach der Bewußtseinslage dieser Menschen kann sich der Abstand, den sie sich gegenüber einhalten, verringern oder vergrößern. Er kann im Mythos der „gelebten Vita" auf einen Punkt zusammenschrumpfen, den der Identifikation, oder in der Selbstbeobachtung wieder zur Distanz werden. Jaakob erkennt dank seiner Vernunft, die er hier unvermittelt zu Rate zieht, die Unmöglichkeit, daß Eliezer der älteste Knecht Abrahams sei, und schleudert damit ein grelles Licht in das Halbdunkel seines mythischen Daseins. Darauf ruft Eliezer aus: „Jaakob, Jaakob, was tust du! Du zerstörst die Welt im Übermut deines Grams, du schlägst sie zu Stücken".

Auch der verrückte Ritter Don Quijote lebt ein Scheindasein. Obwohl Cervantes mit seinem Roman eine Satire auf die Ausläufer des höfischen Epos, die Amadisromane, bezweckt, läßt er seinen Helden idealistisch in seinem Wahn aufgehen und auf die Berechtigung seines fahrenden Rittertums vertrauen. Don Quijote glaubt an eine ewige Wahrheit und eine göttliche Gerechtigkeit, für deren Sieg auf Erden er enthusiastisch und unter völliger Selbstaufgabe ficht. Trotz seiner komischen Aventüren bleibt er eine reine, sittliche Gestalt. Er lebt so intensiv in seiner erdichteten Welt, daß Zweifel und analytische Selbstbeobachtung gar nicht aufkommen können. Deshalb kennt er auch keine Ironie und kein Spiel mit schwankender Bewußtseinslage. Sein Wesen ist im Gegensatz zu den Gestalten des „Joseph" nicht gespalten. Er lebt jeden Moment voll und ohne Vorbehalt. Und als er sei-

nen Irrtum erkennt, wendet er sich in der gleichen Größe und Konsequenz, mit der er seine Ideale verfochten hat, von ihnen ab und macht sich zum Sterben bereit. Ebenso einheitlich ist die Haltung des Dichters selbst. Nie vermischt er seine Perspektive aus der Vogelschau mit der seines Helden. Diese Doppelbodigkeit, die durch das ganze Werk aufrecht erhalten bleibt und erst am Schluß aufgelöst wird, ist genial.

Den Menschen im „Joseph" weicht die Standfläche unter den Füßen hinweg, denn sie selbst sehen sich mit den wissenden Augen Thomas Manns — aber sie leiden nicht an ihrer Zerrissenheit. Die Existenzfrage wird gar nicht weiter berührt, sondern ironisch mit den ausweichenden, sehr bürgerlich anmutenden Worten übersprungen, mit denen Eliezer Jaakobs Zweifel abtut: „Es ist anzunehmen, daß wir beide sträflich gesprochen haben. Komm aber nun, lieber Herr, und beziehe dein Haus, denn es ist genug der hochgradigsten Trauer. Dein Antlitz ist ganz gedunsen von der Hitze an dieser Scherbenstätte, und du bist zu zart und fein für solche Trauergrade".

Dieses Vorgehen ist kennzeichnend. Mann schreibt weder einen bibelhistorischen, noch einen kulturhistorischen, sondern einen „geistreichen Schelmenroman". Dieser Ausdruck läßt sich verantworten, wenn man Josephs Rolle als die des in die Hölle Fahrenden und wieder Auferstehenden, also des Tammuz selbst, überdenkt. Joseph nämlich findet sich gewandt in diesen Mythos hinein und hilft durch die blendende, verschmitzt-hochstaplerische Anpassung an Tammuz-Osiris dem Schema seiner Laufbahn nach.

Wenn die Überlieferungen, Exegesen und die daraufbauenden Josephdichtungen in erster Linie Gottes Vorsehung veranschaulichen, so geht der Verfasser von „Joseph und seine Brüder" von der gegenteiligen Voraussetzung aus: der Mensch hat seine Geschicke in der Hand. Mann greift den Gedanken der modernen Psychologie auf, daß der Mensch selbst veranstaltet, was ihm zuzustoßen scheint. Er führt die Entwicklung aller modernen Seelenkunde auf Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung" zurück. Für Schopenhauer ist der Wille der Urgrund des Seins, der Hervorbringer der ganzen sichtbaren Welt und alles Lebens. Die Welt ist aber außerdem noch Vorstellung — vermöge des erkennenden Intellekts, den sich der Wille zur Seite gestellt hat. Diese Erkenntnis verarbeitet C. G. Jung in seiner Tiefenpsychologie. Er sagt, daß „der Geber aller Gegebenheiten in uns selber wohnt — eine Wahrheit, die trotz aller Evidenz in den größten sowohl wie in den kleinsten Dingen nie gewußt wird . . .".

Thomas Mann hat in seinem Patriarchenroman den Versuch unternommen, dieser Erkenntnis Gestalt zu verleihen. Er bringt sie in der Person Josephs zum Ausdruck, der sich dieser Wahrheit klar bewußt ist, und zwar durchaus vom erhöhten Standpunkt des Dichters aus. Dieses Selbstkennertum war noch für Tonio Kröger ein „Erkenntnisekel". Mann hat aber nun jene Jünglingsschwermut hinter sich gelassen und führt sie ins Heitere, Gelassene über. Das Wissen um sich selbst gibt seinem Joseph keinen Anlaß zu innerer Zerrissenheit, es

läßt ihn sogar heiter, berechnend, ja problemlos seinen Lebensweg einschlagen. Die entscheidenden Momente seines Lebens stehen völlig unter der Kontrolle seines aktiv wirkenden Geistes. So kann er sich dem Verführungsversuch von Potiphars Weib entziehen, nicht weil er im letzten Augenblick Jaakobs Antlitz wie eine Geistererscheinung erblickt, sondern weil sein Geist rechtzeitig aus eigenem Willen das Mahnbild hervorbringt.

Dieses Wissen um die eigene Geschichte und der Wille, das Schicksal selbst in die Hand zu nehmen, führen uns dazu, eine Gestalt neben Joseph zu stellen: Thamar, die ihren Schwiegervater Juda um einer Idee willen begehrt und verführt. Sie ist in ihrer Konzentriertheit wohl eine der bedeutendsten des ganzen Romans. Thamars Ziel liegt auf höherer Ebene als das Josephs. Dieser will das Leben in der Welt — das läßt sich schon aus dem Titel des vierten Bandes „Joseph der Ernährer" ersehen —, Thamar das zukünftige Leben. Auch bei ihr handelt es sich bezeichnenderweise nicht um jenseitiges Leben nach dem Tode, aber auch nicht um ihre eigene Existenz, sondern um die ihrer Nachkommen. Ihr Losungswort ist „Einschaltung" in die Geschichte, die sie auch mit erstaunlicher Verbissenheit verwirklicht.

Nimmt Thamar, deren Furchen zwischen den Brauen suchende Anstrengung und Entschlossenheit ausdrücken, sich und ihre Geschichte ernst, so sieht Joseph das Leben mehr als heiteres Spiel an, mit dem man sogar einen Schabernack treiben kann. Als er seine Rolle ausgespielt hat, gesteht er mit der Überlegenheit eines Regisseurs: „Man kann sehr wohl in einer Geschichte sein, ohne sie zu verstehen. Vielleicht soll es so sein und es war sträflich, daß ich immer viel zu gut wußte, was da gespielt wurde". Ironisch stellt Joseph sogar Betrachtungen über seine Bewußtheit an. Dies ist der Gipfel seiner Bewußtheit.

Der aktiv wollende Geist Josephs, der die analytische Virtuosität Manns besitzt, hat auch das Unbewußte in der Hand. Er träumt mit dem Wunsch, etwas Bestimmtes zu träumen, um darauf mit gutem Gewissen in entsprechender Richtung zu handeln, nicht ohne jedoch vorher den Traum noch schnell in Gottes Hand zurückgelegt zu haben. Von der Irrationalität und Dämonie des Traumes, des romantischen und des wirklichen, bleibt dabei nichts übrig. Mann dreht die Folge von Ursache und Wirkung um und setzt zu Anfang das Bewußtsein, um es dann in einen angeblich unbewußten Vorgang zurückzuverwandeln. Mit den Worten „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges stets bewußt" hatte Goethe diese beiden Prinzipien zur Einheit und zur Gleichzeitigkeit verschmolzen. Mann zerlegt den Prozeß in zwei zeitlich auseinanderliegende Etappen. Auch bleibt er bei ihm nicht dunkel. Er wird im Gegenteil von der Überwachheit des Intellekts ständig kontrolliert, um je nach der Situation seinen Forderungen angepaßt werden zu können. Das „Dunkel" wird aufgehellt und dem „Drange" ein bewußtes Prinzip zugrunde gelegt. Tatsächlich sagt Mann in seinem Vortrage „Freud und die Zukunft": „Der geheimnisvolle Gedanke ist der, daß, genau wie im Traume, unser eigener Wille, ohne es zu ahnen, als unerbittlich-objektives Schicksal auftritt, alles

darin aus uns selber kommt und jeder der heimliche Theaterdirektor seiner Träume ist".

Die Josephgeschichte, die ja reich an Träumen ist, bietet ihm Gelegenheit genug, diesen Gedanken zu illustrieren. Hieß es bei Grimmelshausen: „Denn der Himmel offenbarte ihm im Traum", so wird dieser einfache Vorgang nun in einen komplizierten Prozeß gespalten. Als Joseph den Brüdern seinen ersten Traum von den sich neigenden Garben erzählt, hört er aus der Reaktion der Brüder nur heraus, daß sie ihm nicht glauben. Deshalb sucht er ihn durch eine Bestätigung glaubhaft zu machen. Zu diesem Zweck träumt er ein zweites Mal. — Jaakobs Träume spalten sich in der gleichen Weise in ein willentliches Vorher und ein daraus hervorprojiziertes Nachher. Er bittet Gott um die Bestätigung seines Versprechens der Haupterhöhung, die er ihm einst im Traum bei Bethel gegeben hatte: „Ihr Oberhaupt selbst ließ sich sein Lager unter dem heiligen Baum bereiten alle drei Nächte, die er zu Beerscheba verbrachte. Die ersten beiden Nächte träumte er nicht, die dritte aber brachte ihm den Traum, um dessen willen er schlief und dessen er zu Trost und Stärkung bedurfte". Als Jaakob nun die gewünschte Verheißung geträumt hat, schwelgt er genießerisch: „Um dies zu erfahren, schlief er, und im Schlafe erfuhr er's. . . . Nun ließ er sichs träumen, dies und das andere, und seine schlafenden Augen waren feucht davon unter den Lidern . . .".

Kein Wunder, daß die Traumdeutung bei Thomas Mann zur bedeutungslosen Geste wird. Da allem Geschehen im Wachen wie im Träumen ein willentliches Tun der Menschen zu Grunde liegt, besitzt auch für den Träumer der Traum nichts Dunkles mehr, bedarf er keiner höheren Deutung. In diesem Sinne spricht Joseph im Gefängnis zu dem Oberbäcker und dem Mundschenk: „Im Grunde aber und von Natur ist jedermann seines Traumes Deuter, und nur aus Eleganz läßt er sich mit der Deutung bedienen. Ich will euch das Geheimnis der Träumerei verraten: Die Deutung ist früher als der Traum, und wir träumen schon aus der Deutung. Wie käme es auch sonst, daß der Mensch es ganz wohl weiß, wenn der Deuter ihm falsch deutet! . . .". Und das Gleiche antwortet Joseph, als er vor Pharao steht, um ihm die bekannten zwei Träume zu deuten: „Dieser Knecht vermag nichts anderes, als ihm wahr zu sagen, was er schon weiß". Die Szene erinnert in der Art, wie Joseph durch geschickte Fragestellung die Deutung aus Pharao selbst zieht, an die Ansicht des Sokrates, daß jeder Mensch sein Wissen von Geburt an in sich habe und es nicht erlernen müsse, sondern es nur an seinem Lehrer liege, das Wissen aus ihm herauszuholen.

Thomas Mann und das Alte Testament

Manns Einstellung zu den alttestamentlichen Geschichten ist die des kommentierenden Spiels, ja der Persiflage. Er betrachtet sie als Märchen, zu deren Vergegenwärtigung und künstlerischer Darstellung alle ihm zur Verfügung stehenden Kunstmittel herhalten müssen: Sprache, Darstellung, Psychologie und Exegese, die im aufklärerischen

und nihilistischen Geist des zwanzigsten Jahrhunderts den „abgedroschenen" Wunderglauben vernichtet und durch natürliche Erklärungen ersetzt. Die wissenschaftliche Genauigkeit, die er auf das Legendenhafte anwendet, wird zu einem ironischen Anschein, die übertriebene Wirklichkeitstreue zu einer Täuschung, die nicht mehr als ein geistreiches Spiel sein will. Trotzdem sieht der Verfasser nicht davon ab, in Vorträgen und Aufsätzen über den „Joseph" auf seinen Gehalt an menschlichem Ernst hinzuweisen.

Mann hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Geschichte Josephs unter einem neuen Aspekt zu zeigen. Er läßt sie im Licht der Altertums- und Mythenforschung, unter Mitarbeit der modernen Psychologie, auferstehen und schält auf diese Weise völlig neuartige Beziehungen aus dem alttestamentlichen Stoff heraus. Er versucht die Religion zu psychologisieren. Über dieses Vorhaben heißt es in dem Aufsatz „Freud und die Zukunft": „Im Ganzen aber wäre eine psychologische Auffassung Gottes, die Idee einer Gottheit, die nicht reine Gegebenheit, absolute Realität, sondern mit der Seele eins und an sie gebunden wäre, abendländischer Religiosität unerträglich — sie würde Gott dabei einbüßen. Und doch heißt Religiosität gerade Gebundenheit, und in der Genesis ist von einem ‚Bunde' zwischen Gott und Mensch die Rede, dessen Psychologie ich in dem mythischen Roman ‚Joseph und seine Brüder' zu geben versucht habe".

Ironisch benützt Mann „religio" zu einer Zwecketymologie: er bringt das Wort „Bund" („An dem Tage machte der Herr einen Bund mit Abram". 1. Mose 15) mit „religio", religare = zurückbinden zusammen, was etymologisch nicht haltbar ist. So bedeutet Religion für ihn das Gebundensein zweier Teile, die aufeinander angewiesen sind. Das Ironische kennzeichnet seine Haltung dem ganzen Alten Testament gegenüber. Seine Haltung bleibt jedoch nicht immer überlegen und nachsichtig lächelnd, sondern schlägt oft, besonders im „Gesetz", in Spott und Satire um. — Die Zitate, die im Folgenden in den Text eingestreut sind, beleuchten diese Einstellung genügend.

Wie Moses im „Gesetz", der die Gesetzestafeln mit seinem Blute schreibt, hat Abraham im „Joseph" die Rolle des aktiv wirkenden Geistes als eigenwilliger Hervordenker Gottes übernommen. Er ist Hervordenker, nicht Gottsucher, denn einen Gottsucher kann es für Thomas Mann nicht geben. Gott suchen hieße, daß Gott unabhängig vom Menschen vorhanden ist und der Mensch auf seine Offenbarung zu warten hätte. Bei Mann aber ist Gott im Menschen, dessen „Seele die Geberin des Gegebenen ist". Es handelt sich um den bekannten atheistischen Schöpfungsprozeß: Gott ist die Schöpfung des Menschen.

Das Bild, das sich Abraham von Gott gemacht, ist langsam aus ältesten mythischen Vorstellungen entstanden. Zuerst dachte er daran, die Erde zu verehren, denn sie war fruchtbar; als er aber sah, daß sie des Regens bedürfe, dachte er an den Himmel, der Regen spendet; aber auch dieser war nicht die alleinige Ursache der Fruchtbarkeit. Nun richtete er seine Gedanken auf die Sonne; da sie jedoch am Horizont verschwand, wandte er sich an Mond und Sterne. Diese aber

gingen ebenfalls unter. Da suchte Abraham etwas, das über allem stände. „So hatte Abraham Gott entdeckt aus Drang zum Höchsten, hatte ihn lehrend weiter ausgeformt und hervorgedacht und allen Beteiligten eine große Wohltat damit erwiesen: dem Gotte, sich selbst und denen, deren Seelen er lehrend gewann".

Es ist bezeichnend, daß auf dieser Suche nach dem Höchsten Abrahams Selbstgefühl ausschlaggebend wird, als dürfe er sich in seiner Selbstgerechtigkeit nichts vergeben und als schulde er es seiner Menschenwürde, daß nur das Höchste in Frage komme. Da der Verfasser die Geschichte ins „Humane umfunktioniert", ist der Mensch mit seiner Vernunft der Ausgangspunkt, nicht das Gefühl der Verehrung, des Erschreckens oder Hingerissenseins vor etwas Anbetungswürdigem, vor dem der religiöse Mensch in die Kniee sinkt. „Der Bund Gottes mit dem in Abram, dem Wanderer, tätigen Menschengeist war ein Bund zum Endzwecke beiderseitiger Heiligung, ein Bund, in welchem menschliche und göttliche Bedürftigkeit sich derart verschränken, daß kaum zu sagen ist, von welcher Seite, der göttlichen oder der menschlichen, die erste Anregung zu solchem Zusammenwirken ausgegangen sei, ein Bund aber jedenfalls, in dessen Errichtung sich ausspricht, daß Gottes Heiligwerden und das des Menschen einen Doppelprozeß darstellen und auf das Innigste aneinander gebunden sind". Im Aufsatz über „Freud und die Zukunft" bekennt Thomas Mann, daß er die Übereinstimmung dieses Gedankens mit Jungs Psychologie nachträglich entdeckt habe.

Beachtenswert ist die materialistische Auffassung dieses Bundes: er ist ein Sichtreffen in der Mitte. Der tätige Geist des Menschen steigt hinauf und Gott seiner Bedürftigkeit wegen hinab, denn er kann „seine wirkliche Würde nur mit Hilfe des Menschengeistes erlangen". Der aktive Teil ist der tätige Menschengeist — das geht aus der Gesamthaltung des Werkes hervor — wenn Thomas Mann auch vorgibt, kaum sagen zu können, von wem die erste Anregung zu solchem Zusammenwirken ausgegangen sei. Es wird ein vernünftiger Handel abgeschlossen, bei dem sich die beiden gleichberechtigten Partner abwägend und prüfend gegenüberstehen, so wie man etwa eine Vernunftehe eingeht. Mann nennt den Bund denn auch „hoch-eheliche Verquickung und Wechselseitigkeit der Bezüge, geschlossen im Fleische, verbürgt durch den Ring der Beschneidung" — eine Formulierung, die das Bestreben nach Profanierung und die Freude an der Persiflage unmißverständlich aufzeigt. Parodistisch spielt und springt Mann mit Worten des Alten Testaments um, die zu den ehrwürdigsten der Menschheit gehören. Der Scherz geht ins Blasphemische über, wenn er schreibt: „Gott aber hatte seine (Abrahams) Fingerspitzen geküßt und zum heimlichen Ärger der Engel gerufen: ‚Es ist unglaublich, wie weitgehend dieser Erdenkloß mich erkennt! Fange ich nicht an, mir durch ihn einen Namen zu machen? Wahrhaftig, ich will ihn salben'".

Parodien haben etwas Epigonisches, weil sie nicht aus künstlerischer Schöpferkraft hervorgehen. Sie sind bloß verspottende Nachahmungen, die von der Substanz des Originals leben. Erschütternd sind die

Worte, die Mann im „Doktor Faustus“ Adrian Leverkühn darüber in den Mund legt: „Ich habe verdammterweise von jeher bei den geheimnisvoll-eindrucksvollsten Erscheinungen lachen müssen und bin vor diesem übertriebenen Sinn für das Komische in die Theologie geflohen, in der Hoffnung, daß sie dem Kitzel Ruhe gebieten werde, — um dann eine Menge entsetzlicher Komik in ihr zu finden. Warum müssen fast alle Dinge mir als ihre eigene Parodie erscheinen? Warum muß es mir vorkommen, als ob fast alle, nein, alle Mittel und Konvenienzen der Kunst heute nur noch zur Parodie taugten? —“.

Manns Epigonentum offenbart sich am deutlichsten in seiner Methode, den überlieferten ehrwürdigen Stoff zu verarbeiten. Wohl vereinigt er sämtliche Quellen raffiniert zu einem logischen Ganzen, aber er kann nicht mehr als die Überlieferung und ihre Nacherzählungen paraphrasieren. Auch muß man sich ja vor Augen halten, daß seine schönsten Motive, etwa die Damengesellschaft, schon bei den Persern und Grimmelshausen vorhanden sind. Ein neues großes dichterisches Bild findet er nicht. Als Epigone glaubt er, die erörternde Rede zum Kunstmittel erheben und an die Stelle des dichterischen Bildes setzen zu können.

Joseph und der Begriff der Religiosität

In Joseph findet eine Art „Säkularisation“ der religiösen Begriffe statt. In der Auslegung dieser Begriffe ist nicht mehr das richtige Verhältnis des Menschen zu Gott ausschlaggebend, sondern Mann versucht, sie ins Profan-Sittliche überzuführen. Religiosität ist ihm eben nicht Gottesfurcht, fromme Unterwürfigkeit unter Gottes Macht, sondern eine Art östlicher Weltoffenheit. Er unterschiebt dem Begriff der Frömmigkeit einen neuen Sinn: Aufmerksamkeit. Diese Aufmerksamkeit soll den Menschen fähig machen, sein Leben zu bedenken, und ihm die sorgend achtsame Empfindlichkeit verleihen, zu spüren, wann er im Lauf seiner Geschichte passiv verharren und wann er aktiv eingreifen muß. Wie subtil es hier aber vorgehen heißt, zeigt der Unterschied zwischen „Geschehen“ und „Tun“, der im Josephroman gemacht wird, das heißt zwischen passivem mit sich geschehen lassen und aktivem Tun. Diesem behutsamen Verhältnis zwischen Determination und Willensfreiheit kommt die Rolle des Mittlers zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Diesseitigem und Jenseitigem entgegen, die Joseph aufgetragen ist. Er weiß auf schelmenhafte Art Gott zur Hand zu gehen, „statt durch träge Unbestrebtheit seine Absichten lahmzulegen“. Anderseits spürt er aber auch, wann es gilt, eigenen Plänen zu entsagen, um sich Gottes Führung unterzuordnen. Er tut dies nicht aus kindlicher Demut, sondern aus Vernunftgründen, denn er weiß, daß es ihm zum Besten gereicht. Die Ausbeutung dieser Nuance macht den „Joseph“ zum Schelmenroman. Denkt man etwa an Franz Kafka, für dessen Menschen es nur den Weg des verzweifelten Kampfes um den Glauben gibt, so wird man sich der frivolen, spielerischen Haltung eines Thomas Mann erst recht bewußt.

In der Gestalt Josephs, des mythischen Scharlatans, erreicht seine Kunst ihren Höhepunkt. Überlegen lächelnd weist dieser Erzähler alle hyperbolischen Ausschmückungen der Überlieferung und Dichtung zurück und schmälert Josephs legendär gewordene Schönheit, bis sie menschlich glaubhaft erscheint. Wenn früher mehr der zauberhafte Eindruck, den diese Schönheit auf die Beschauer machte, hervorgehoben worden war, so wird Joseph jetzt zum erstenmal genau beschrieben. Da Mann seine sachliche Darstellung von der parteilichen Schwäche der Jahrtausende frei zu machen sucht, führt er einen zwar hübschen, aber etwas geckenhaften Jüngling mit rotgefärbten Finger- und Fußnägeln vor. Dieser Joseph soll nach Käthe Hamburgers Ausführungen das griechische Schönheits- und Humanitätsideal, die Synthese von Geist und Körper, darstellen.

Die moralische Wertschätzung geht Mann über die ästhetische. Er schafft nie reine, verklärte Schönheit. Schon im „Tod in Venedig" hafteten Tadzio, dem Sinnbild der Schönheit, körperliche Mängel an. Angesichts seiner schlechten Zähne dachte der Künstler Aschenbach deshalb kaltblütig bei sich, daß Tadzio nicht lange leben werde. In einem Aufsatz über „Bürgerlichkeit" bekennt Mann, daß er als Moralist das Häßliche mehr ehre, liebe und pflege als das Schöne. „Denn das Häßliche, die Krankheit, der Verfall, das ist das Ethische". Das Problem des Kampfes zwischen dem Willen zum Leben und der Morbidität des Körpers, das ihn so lange beschäftigte, wird aber in der Gestalt Josephs nicht mehr aufgeworfen. Es kommt in dessen heiter vermittelnder, zugleich körperlicher und geistiger Anmut zur Ruhe. Die Anmut, die Joseph die Gabe verleiht, die Durchsichtigkeit des Lebens und seine leitenden Mächte zu erkennen, verdrängt das Gefühl der Gottesfurcht und Unterwürfigkeit. Im Gegenteil, Gott wird eifersüchtig auf Joseph, der mit berechnendem Witz die Geschicke zu lenken weiß: „Und erfährt man dann gar, was der junge Joseph auszustehen hatte, dem es nur durch äußerste Klugheit und anmutigste Geschicklichkeit in der Behandlung Gottes und der Menschen gelang, den Dingen die Wendung zum Guten zu geben, so bleibt kein Zweifel, daß es sich um Eifersucht reinsten Wassers handelt . . .". In dieser blasphemisch-spielerischen Weise verkehrt Gott hier geheimnislos mit dem Menschen, der nun seinerseits überlegen und etwas herablassend auf den alten Gottvater sieht. Das zeigt sich in der Meditation über die Frage des Schuldproblems. Da stellt Joseph fest, daß Gott alles tue, dem Menschen aber das Gewissen gegeben habe. Frivol meint er, „es wäre nicht mehr als billig, wenn Gott sich eines Tages entschlösse, unsere Schuld zu tragen. Wie er das anfangen wird, der Heilig-Schuldfremde, ist ungewiß. Meiner Ansicht nach müßte er geradezu Mensch werden zu diesem Zwecke". Das ist die vollendete Ironie gegenüber dem Joseph der altchristlichen Theologie, der als Präfiguration Christi gedeutet wurde.

Eine andere unter den vielen ironischen Anspielungen auf die Beziehung Joseph—Christus sind die getragenen Worte „Ich bin's", die der gefesselte Joseph vor dem ägyptischen Kerkermeister ausspricht. „Und

doch war das eine etwas starke Antwort . . . Kurzum ‚Ich bin's', war eine Formel, weither klingend, altvertraut und von populärem Appell . . .".

Der Brunnen als Bild für Höllenfahrt und Auferstehung

Thomas Mann versucht im „Joseph" auch ein umfassendes Bild des alten Orients zu entwerfen. Er unternimmt deshalb 1930, nach der Vollendung des zweiten Bandes, eine Reise nach Ägypten und Palästina, die der Nachprüfung seiner von fern bewerkstelligten Versenkung in diese Sphäre dient und dem dritten Band seines Werkes zugute kommt. Zur Darstellung müssen ihm die verschiedensten Materien herhalten. Sprachlich wie mythologisch gehen in den vier Bänden, besonders im dritten, das Ägyptische, Jüdische, Griechische, ja Mittelalterliche — denn Anachronistisches läuft reichlich mit unter — bunt durcheinander. So hindert auch das intime Verhältnis zu Gott Joseph nicht daran, die mythologischen Vorstellungen in sich wachzuhalten. Auf intellektuelle Art, das heißt durch belehrende Worte wird man im Kapitel „Adonishain" durch ihn selbst in den Tammuzmythos eingeführt. Auf Benjamins Frage: „Warum mußte auch der Junge, Schöne (Tammuz-Adonis) zerrissen werden . . .?" erklärt er: „Das verstehst du nicht. Er ist der Dulder und ist das Opfer. Er steigt in den Abgrund, um daraus hervorzugehen und verherrlicht zu werden". Mit diesen beziehungsreichen Worten ist sein eigener Werdegang angedeutet. Er wird in die Grube geworfen, um als ein „Gestorbener", ein Anderer, ein Gott-Mensch aus ihr hervorzugehen. Hier spielt nicht nur der Mythos des auferstehenden Tammuz hinein, mit dem er sich in der Grube identifiziert, sondern auch der ägyptische Glaube, daß jeder Mensch nach seinem Tod zu Osiris, dem Totengott, werde.

Joseph, der von seinen Brüdern in die Grube geworfen worden ist, verliert sein Bewußtsein nicht — „seine Höllenfahrt" trägt nicht die Zeichen einer Vision oder einer Offenbarung, wie ein großer Dichter sie gestaltet hätte. Seine heitere Lebensgewißheit kommt ihm auch hier nicht abhanden. In witziger Berechnung stellt er die Entsprechung zwischen der Vergangenheit und seiner Gegenwart auf, die es ihm ermöglicht, das Schema seiner gesamten Laufbahn zu erfassen. Er beobachtet sich und seine innersten Regungen, da er ja auch jetzt nichts mit sich geschehen läßt, sondern alles selber tut. Er bekennt seine früheren Fehler und auch die Unvorsichtigkeit, den Brüdern seine Träume zu erzählen, und weiß doch, daß er so handeln mußte. Die folgende Erklärung aus der historischen Perspektive wird auch in ihn hineinprojiziert, der noch mitten in der lebendigen Geschichte steht: „Er hatte es tun müssen, weil Gott ihn eigens so geschaffen hatte, daß er es täte, weil er es mit ihm und durch ihn also vorgehabt hatte, mit einem Wort, weil Joseph in die Grube hatte kommen sollen — und ganz genau gesagt, hatte kommen wollen". Später denkt Joseph, er sei in die Grube geworfen worden, auf daß er daraus errettet würde. Damit tritt das Prinzip der Finalität, das seinem Leben zugrunde liegt, auf die ironische Stufe.

Seine Haltung in der Grube bleibt also distanziert. Er macht keine seelische Erschütterung durch. Der berechnende Witz, mit dem Mann argumentiert, zieht den Helden ins Materielle hinab, statt ihn ins Transzendente zu erheben, wie die Identifikation mit Tammuz eigentlich erwarten ließe. In den Augen des Verfassers spielt der Witz eine positive und konstruktive, eben eine vermittelnde Rolle, vom dichterischen Standpunkt aus gesehen ist er negativ und zerstörend, da er Joseph durch das Reflektieren am wahren Erleben hindert. „Man möge es glauben oder nicht, aber im verstörtesten Trubel der Überrumpelung, im schlimmsten Drange der Angst und Todesnot hatte er ‚geistig' die Augen aufgemacht, um zu sehen, was ‚eigentlich' geschah".

Das Motiv des Brunnens, in dem Joseph die Wandlung von einer subjektiven, egoistischen zu einer objektiven, humaneren Betrachtung der Welt durchmacht, wo im Übergangsstadium die tieferen „Schatten und Bässe" hervortreten — wo ein Mensch zu Gott wird —, hätte zu einem Erlebnis von wahrer Größe ausgestaltet werden können. Man vergleiche nur die ähnliche Episode bei Grimmelshausen, wo Simplicissimus in den Mummelsee taucht, um ins „Centrum Terrae" vorzudringen. Wie unbeteiligt Mann dieses Thema behandelt, fällt noch besonders auf, wenn man sich an Diltheys Worte erinnert: „Das Verhältnis, welches am tiefsten und allgemeinsten das Gefühl unseres Daseins bestimmt, ist das des Lebens zum Tode; denn die Begrenzung unserer Existenz durch den Tod ist immer entscheidend für unser Verhältnis und unsere Schätzung des Lebens".

Ein Zeitgenosse Manns, den das Todeserlebnis in seiner ganzen Schwere durch sein gesamtes Werk verfolgt, ist der Franzose André Malraux. Für alle seine Menschen stellt sich dieses Problem in den verschiedensten Situationen, und sie setzen sich mit ihm in einer Intensität auseinander, die ihrem Leben erst den wahren Wert und Sinn verleiht. Ein Dasein ohne die Perspektive des Todes wäre für sie eine absurde Existenz. Manns Gestalten hingegen, etwa Hans Castorp im „Zauberberg", weisen den Gedanken an den Tod von sich, da er untüchtig zum Leben und traurig mache. Als Décadents besitzen sie wenig Vitalität, dashalb darf der Gedanke an den Tod von ihnen nicht offen gedacht werden. Auch Joseph gibt sich im Brunnen nicht dem Gefühl des Todes hin, trotz seiner wirklichen Nähe; er begehrt ihn, natürlich nur in übertragenem Sinn, um ihn als Durchgangsstadium mitgemacht zu haben, damit der Weg zu Auferstehung und Verherrlichung frei sei. Hier ist von Todesreife, die dem Leben erst die richtige Weihe gibt, keine Rede.

Josephs Wandlung in der Grube vollzieht sich sehr abstrakt, nämlich im psychoanalytisch getränkten Geiste Manns, nicht aber in Joseph selbst. Sie bleibt eine Idee, ohne Fleisch zu werden, und haftet ihm nur oberflächlich an. Daß sein „Gestorbensein" freilich nur eine Anspielung an Osiris' Tod und Auferstehung bleibt, geht aus folgendem hervor: als Joseph von den midianitischen Kaufleuten aus der Grube geholt wird, sich säubern und frisch bekleiden kann, heißt es: „Und die Redensart ‚sich wie neu geboren fühlen' traf danach ge-

nauer auf ihn zu als vielleicht jemals auf irgend ein Menschenkind seit Erschaffung der Welt bis heute — denn war er nicht wirklich neu geboren?“ Joseph wechselt so rasch und behend von einer Situation in die andere, daß man versucht ist, seinen „bôr“, dessen Bedeutung Brunnen ist, nicht für einen Schacht in die Unterwelt, sondern für einen Tunnel zu halten, in den er hineingeht, um auf gleicher Höhe wieder hinauszugelangen. Kein Vorgang in „Joseph und seine Brüder“ ist verinnerlicht, trotz der „Windungen und Wendungen“ gelangt man nie in die Tiefe. Alles bleibt schillernde Oberfläche.

Joseph der Spieler seiner Geschichte

Thomas Mann, der die alte Geschichte nicht noch einmal bibelgetreu nacherzählen will, spielt mit allen Möglichkeiten der Paraphrasierung. Mit Vorliebe wendet er die bedächtige Methode der Nuancierung an, die mit ironischem Vorbehalt jeden Aspekt beleuchtet. Nuanciert hat er mehr als alles andere die summarisch-bündigen Worte des Alten Testaments: „Und es begab sich nach dieser Geschichte, daß seines Herrn Weib ihre Augen auf Joseph warf und sprach: ‚Schlafe bei mir‘.“ Da die Methode der Nuancierung keine stärkeren Akzente zuläßt, spannt sich diese Episode, breit und träge erzählt, über nicht weniger als drei Jahre hinweg. Mann bemüht sich, der abgedroschenen Verführungsszene einen neuen, komplizierten Plan zu unterlegen, der alle erdenklichen psychologischen Möglichkeiten in sich schließen soll. Ähnlich wie Zesen überbietet er sich in unvermuteten Einfällen, die die Spannung künstlich erhöhen.

In der minutiösen Betrachtung von Potiphars Weib Mut-em-enet steht Mann einzig da. Er deutet sie nicht wie seine Vorgänger moralisch als Personifikation des Bösen, niedrig Fleischlichen, sondern betrachtet sie großzügig als eine Frau, die es in ihrer durch die Umstände bestimmten psychologischen Eigenart zu erfassen gilt. Auch Joseph ist hier natürlich nicht der einfache tugendhafte Jüngling. Der Grund seiner Keuschheit hat sich siebenfach kompliziert, auch sind Neugierde und Eitelkeit zwei starke Gegenspielerinnen seiner Tugend. Ja, seine sittliche Haltung wird parodistisch verdreht: Da seine Männlichkeit durch die aktive Rolle der begehrenden Frau beschämt wird, geht er in die Rolle des Aktiven über, indem er Mut durch die Gewährung seiner Gegenwart reizt, um sich geschickt immer wieder zurückzuziehen. Er fühlt sich aber nicht nur für sich verantwortlich, sondern auch für die Sache seines Gottes. Damit wird der persönliche Kampf in eine höhere Sphäre gehoben, und es stehen sich die Götter Ägyptens und der Gott Abrahams gegenüber. So schließt sich langsam der beim „schönen Gespräch“ am Brunnen zwischen Jaakob und Joseph begonnene Kreis. Auch Joseph sieht nun in Ägypten nicht bloß das Land seiner persönlichen Erniedrigung, sondern in weit allgemeinerer Überschau das Land der Demoralisierung, der Abgötterei. Aber nach dieser Andeutung wird die Auseinandersetzung wieder auf die rein persönliche Ebene zurückgedrängt. Josephs Bedürfnis, mit dem Feuer

zu spielen, um zu sehen, wie lange er dem Bösen widerstehen könne, geht so weit, daß die Frage der menschlichen Freiheit hineinverflochten wird. „Aber wie gern hält doch auch der Mensch sich den Wahlfall des Bösen offen, labt sich an seiner Freiheit dazu und spielt mit dem Feuer, sei's aus vertrauender Tapferkeit, die sich vermißt, den Stier bei den Hörnern zu nehmen, sei es aus Leichtsinn und heimlicher Lust — wer will das unterscheiden?" Mann betrachtet den Menschen als Herr seines Schicksals; dies zeigt sich deutlich in der Nuancierung, daß Joseph nicht das Böse flieht, sondern eigenmächtig das Gute erwählt.

Die Szene, da Mut mit ihrer hexenhaft gewordenen Schönheit den letzten Verführungsversuch anstellt, bildet bei Thomas Mann nicht den Glanzpunkt, wie in den früheren Dichtungen, besonders bei Grimmelshausen und Zesen, die hier Gelegenheit hatten, mit Kontrasten zu arbeiten. Bei Mann ist diese Szene nur die notgedrungene Auflösung der Spannung, die zwar jedermann kennt, auf deren Kommen man aber doch ungeduldig wartet. Sie wird deshalb bewußt etwas geringschätzig einer andern hintangestellt: mit Wohlgefallen wendet sich Mann der Damengesellschaft zu, die Mut heimtückisch arrangiert hat, um ihr Joseph zu zeigen und ihre Liebesschmerzen begreiflich zu machen. Die Ausstattung dieser Szene ist in ihrer Pracht, im Reichtum der Ausschmückung und den aufeinander abgestimmten Farben ein würdiges Seitenstück zu den Bühnenangaben, die Hofmannsthal seiner Josephslegende zugrunde gelegt hat, mit dem Unterschied, daß er das Renaissancekostüm wählte, während Mann sich virtuos dem ägyptischen Stil anpaßt und die ganze Szenerie, die kosmetisch präparierten Frauen in den leichten Gewändern, die Speisen und Geräte so beschreibt, wie man sie aus kulturgeschichtlichen Abbildungen kennt. — Er legt aber anderseits Wert darauf, in seinem elegant entworfenen Bild des alten Orients souverän einen Anachronismus einzuschalten, indem er die überzivilisierte Mut darnach einen greulichen mittelalterlichen Hexenzauber mitmachen läßt. Es ist ihm weniger daran gelegen zu zeigen, auf welche moralische Stufe die Verführerin hinabgesunken ist — sie will auf Josephs Seele verzichten, um wenigstens seine körperliche Liebe zu gewinnen —, als daran, sein Können in der gleichzeitigen Verwertung weit auseinanderliegender Motive unter Beweis zu stellen. —

Joseph, der viel lieber beobachtet, wie er es macht, als sieht, wie es ihm zustößt, spielt mit seiner Geschichte. Dieser Zug prägt sich im vierten Band noch markanter aus. Seine Geschichte wird dort mehr und mehr als Lustspiel betrachtet, über dessen gelungenen Verlauf der Theaterdirektor sich vergnügt die Hände reibt. „. . . und so standen sie und nickten einander zu und klopften sich wechselseitig eine ganze Weile lang, in bestem Einvernehmen über den Fortgang der Festgeschichte".

Das losgelöste Spiel des Geistes macht Joseph zum Dichter seiner Geschichte; er gibt sich den Anschein, einer mutwilligen Konjekturalbiographie nachzuleben — diese wird aber vom eigentlichen Autor nicht prophetisch vorausahnend, sondern eben zurückblickend in den

Helden hineingelegt. Das wird besonders dort sichtbar, wo Josephs Brüder in Ägypten erscheinen, um sich vor dem Ernährer, den sie noch nicht erkannt haben, auf die Knie zu werfen und um Korn zu bitten. Da ruft Joseph aus: „Und dabei hab' ich's gewußt und erwartet, und darauf gewartet seit Jahren und Tagen. Gewußt hab' ich's, als ich vor Pharao stand, und als ich ihm deutete, da habe ich's mir gedeutet, wo Gott hinauswollte, und wie er diese Geschichte lenkt. Was für eine Geschichte, Mai, in der wir sind! Es ist eine der besten! Und nun kommts drauf an und liegt uns ob, daß wir sie ausgestalten recht und fein und das Ergötzlichste daraus machen und Gott all unsern Witz zur Verfügung stellen. Wie fangen wir's an, einer solchen Geschichte gerecht zu werden?"

Joseph und seine Geschichte treiben abwechslungsweise ihr Spiel miteinander, und so wechselt die Rolle des aktiven Teils hin und her: „Dies ist aber eine Geschichte, zu der einem eine Menge einfallen muß, das ist man ihr schuldig". So erteilt Joseph, der sich selbst als Rollenfigur auf der Weltbühne fühlt, seine Regieanweisungen, damit er sich seinen Brüdern zu erkennen geben kann: „Was ägyptisch ist, gehe hinaus von hier, alles hinaus. Denn ich habe Gott und die Welt zu Gaste geladen bei diesem Spiel, nun aber soll nur noch Gott allein Zuschauer dabei sein".

Gegen Ende des Romans steht Joseph immer mehr über dem Geschehen; es scheint nicht mehr selbst zu quellen, sondern unter seiner Hand zu entstehen und sich zu entfalten. Er ist es, der es ausschmückt „mit allerlei Zierrat und heiligem Schabernack, damit die Welt unter Tränen zu lachen habe länger als fünftausend Jahre lang!" Er bezieht aus der Vogelschau die Stellung, die der Dichter zu seinem Werk einnimmt. Damit ist der gedankliche Kreis, der durch C. G. Jungs Erkenntnis eröffnet worden war, geschlossen.

Die Ernsthaftigkeit, mit der Thomas Mann die Erzählungen des Alten Testaments mit den Erkenntnissen der heutigen Mythenforschung in Zusammenhang bringt, und der Scherz, der geistreich und mißtrauisch zugleich über die alten Mythen hinwegspielt, sind zwei Tendenzen, die sich gegenseitig aufheben. Dieser Gleichgewichtszustand ist der der Ironie. Vieles in „Joseph und seine Brüder" ist eine Art von Wahrheitsspaß, der nicht ganz unernst, aber auch nicht streng beim Wort genommen sein will.

Josephs Mittlertum und die Überwindung der Dekadenz

Die Haltung Josephs im ägyptischen Kerker entspricht vollkommen der in der Grube. Beide Situationen zeigen, wie stark seine Anlage dem Optimismus zuneigt. Die ironische Art, wie Mann sich sozusagen verpflichtet fühlt, die Gleichung, wenn auch auf spielerischen Umwegen, zum Stimmen zu bringen und Joseph die momentane, verzweifelte Stimmung aus der Vogelschau erleben zu lassen, wirkt bereits etwas konventionell. Er setzt sich abweisend, kalt und spöttisch über das Menschliche hinweg und blickt lediglich auf die Lebenskurve, die

allein vom Willen zum Existieren, nicht zum wahren Leben, beschrieben wird.

Die Lebenshaltung Josephs ist noch verwandt mit derjenigen Hans Castorps im „Zauberberg". Auch dessen Aufenthalt im Lungensanatorium mit seiner pedantischen Pflege war Spiegelfechterei. Die Berührung mit der Welt der physischen Krankheit sollte ihn mit dem Tod bekannt machen. Castorp sucht sich die Vertrautheit mit dem Tod anzueignen, um ihm aus seiner Kenntnis heraus besser Widerstand leisten zu können; er sieht ihn nicht als etwas dem Menschen Innewohnendes, sondern als eine feindliche Macht, gegen die man sich immun machen muß. Er hat nicht die Größe, ihn zu überwinden, da er eindeutig am Leben hängt, ohne sich bewußt zu sein, daß wahres Leben erst gewonnen wird, wenn man zum Tod geistig Stellung genommen hat. Dualistisch getrennt in Körper und Geist, kann er das Leben, den Organismus der Natur in seiner Gesamtheit nicht naiv erfühlen, sondern nur empirisch durch das Körperliche erfahren. Daraus läßt sich seine Sympathie zur Krankheit erklären, denn sie verstärkt das Gefühl der Körperlichkeit. Indem sie schwächt und zum Verfall führt, nimmt sie Stellung gegen die Natur. Der Kampf, den Geist und Wille gegen sie führen, bedeutet für Thomas Mann, den Moralisten der Schwäche, Sittlichkeit. Thomas Buddenbrook, der sich gegen das Hinabsinken sträubte, focht jenen aufreibenden Kampf besonders heftig durch. Dieser dialektische Prozeß beschäftigte Thomas Mann bis zum „Zauberberg".

Auch der Josephroman wirft das Todesproblem noch einmal auf, löst es aber in heiterer Pose. Sank Hanno Buddenbrook, der zu frühem Tod bestimmt war, in kränklich-subjektivem Lebenspessimismus, in einer Art fin de siècle-Stimmung immer tiefer hinab, so steht der junge Joseph nun als Mittler zwischen Leben und Tod da. Er geht mit dem Gedanken in den Brunnen hinab, desto größer aus ihm emporzusteigen. Das Thema ist insofern tiefer behandelt als im „Zauberberg" — wenn auch oberflächlich und einseitig genug —, als es hier nicht mehr darum geht, sich immun zu machen, sondern darum, durch den Tod hindurchzugehen. Bezeichnenderweise ist auch hier nicht davon die Rede, durch ihn höheres Leben zu gewinnen; es liegt Joseph im Gegenteil daran, sich weltmännisch zu vollenden.

Vom „Zauberberg" aus betrachtet, führt eine aufsteigende Linie hierher, besonders zum vierten Band: von der Dekadenz zur Bejahung des Lebens. Josephs Wirken in Ägypten und sein Verhältnis zu den Menschen, das allerdings mehr und mehr in Routine ausläuft, zeigen die Wendung zum Tätigen an. „Was er aber zu glauben fortfuhr, war, daß es ihm gegeben war, Welt und Menschen dazu anzuhalten, ihm ihre beste und lichteste Seite zuzukehren, — was, wie man sieht, ein Vertrauen war mehr in sich selbst, als in die Welt".

Auch insofern ist von Hans Castorp zu Joseph eine Entwicklung zu bemerken, als um die Welt, den bisherigen Antipoden, nicht mehr erst durch langsame Anpassung geworben werden muß, sondern nun ein Vertrauensverhältnis zwischen ihr und den Menschen besteht. Der

Mensch ist heiter mitten in sie hineingestellt, er fühlt sich in ihr geborgen, sodaß daraus ein völlig spannungsloses Dasein entsteht, ohne Abgründe und ohne Problematik. Joseph nennt sich selbst einen „Weh-Froh-Menschen", das heißt er macht sich zum Vermittler, in dem sich die polaren Gegensätze aufheben. Zum äußeren Zeichen dieses Gleichgewichtes zieht er nach seiner Erhöhung nach Memphis, der Stadt, deren Name dank ihrer Lage an der Grenze zwischen Ober- und Unterägypten „Wage der Länder" bedeutet. Das zeigt noch einmal, wie mathematisch genau sich die inneren Vorgänge in den äußeren spiegeln. Auch ist Memphis die Stadt des Gewickelten, die Stadt der Gräber — daß Joseph sich diesen Ort als Wohnsitz wählt, bekundet sein leicht-oberflächliches Sympathisieren mit dem Gedanken an den Tod, in dem Gott als metaphysische Macht ganz außer Acht gelassen wird: „Denn Sympathie ist eine Begegnung von Tod und Leben: die echte entsteht nur, wo der Sinn für das eine dem Sinn für das andere die Wage hält. Sinn für den Tod allein schafft Starre und Düsternis; Sinn für das Leben allein schafft platte Gewöhnlichkeit, die auch keinen Witz hat. Witz eben und Sympathie entstehen nur da, wo Frömmigkeit zum Tode getönt und durchwärmt ist von Freundlichkeit zum Leben, diese aber vertieft und aufgewertet von jener. So war Josephs Fall".

So denkt sich der Autor Josephs Fall; aber im Grunde genommen bringt dieser Gedanke doch nur Allegorien hervor, die allzuleicht ins Abstrakte übersetzbar sind und deshalb kein Leben verkörpern. Ein Symbol, das eine untrennbare Einheit darstellt, kann auf diese Art nicht entstehen, sondern nur eine künstliche Beziehung zwischen dem abstrakten Gedanken und dem bildlich Gesagten.

Die Entwicklung zur Tätigkeit zeigt sich im Oeuvre Manns bereits im Titel des vierten Bandes „Joseph der Ernährer". Aber durch diese Tätigkeit wird höheres Leben im Sinne des alten Faust nicht gewonnen. Josephs Aktivität hat keinen Sittlichkeitswert im überpersönlichen Sinn. Käthe Hamburger legt diese Wendung zur Tätigkeit eines Ernährers als humane Sittlichkeit aus. Unter Sittlichkeit sollte aber nicht nur fruchtbringende, nützliche Tätigkeit verstanden werden, sondern auch eine absolute Wertschätzung der Dinge. Joseph weicht einer eindeutigen ethischen Haltung aus. Er mißt den Dingen nicht den wahren Wert bei, sondern bewertet sie teleologisch erst aus der historischen Perspektive. Er sieht sie allein unter dem Aspekt der Zweck- und Zielbedingtheit. „Daß mich die Brüder zerrissen und mich in die Grube warfen und daß sie nun sollen vor mir stehen, das ist Leben, und Leben ist auch die Frage, ob man die Tat beurteilen soll nach dem Ergebnis und soll gutheißen die böse, weil sie notwendig war fürs gute Ergebnis. Das sind so Fragen, wie sie das Leben stellt. Man kann sie im Ernst nicht beantworten. Nur in Heiterkeit kann sich der Menschengeist aufheben über sie . . .". Zum Schluß entscheidet er sich für die Finalität, die dem Augenblick keinen Wert schenkt, sondern ihn weitsichtig mit dem Maßstab zukünftiger Nützlichkeit mißt. In spielerischer Antithese kehrt er Begriffe in ihr Gegenteil um

und macht sie zu Spielbällen: „. . . denn ihr mußtet die Bösen spielen, damit es alles so käme". Daß Mann aber auch in diesem heiteren Ausklang des Romans keinen Ausweg sieht, sondern sein „Joseph" ein aus der Gegenwart fliehender Scherz ist, zeigt sein Alterswerk „Doktor Faustus": Zeitblom, der Humanist, vermag nicht mehr, eine weisende Ordnungsmacht zu sein, und Leverkühn gelingt es nicht, sich zum erlösenden Schöpfertum aufzuschwingen; er verfällt dem Teufel und vergeht im Verhängnis. — Wohl sieht der Verfasser darin das Ende unserer Zeit, aber er sieht keinen Beginn.

Aufbau und Sprache

Manns Romantechnik hat sich im „Joseph" zu wahrer Virtuosität entwickelt. Sein Aufbau in Exposition und Durchführung der Handlung ist meisterhaft, seine bis ins Letzte durchgearbeitete Sprache ist gekonnt. Das innere Leben stagniert aber hier zugunsten der äußeren Form. Der Aufbau des Romans ist von der Durchsichtigkeit einer mathematischen Gleichung und wirkt mit seiner Genauigkeit erdrückend.

Das Vorspiel und das erste Kapitel werden als Exposition ausgebaut. Schon die Benennung „Höllenfahrt" steht in Beziehung zum Leitmotiv, zum Gotte Tammuz, der alljährlich seine Höllenfahrt antritt und wieder auferstehen und der deshalb für Mann geeignet scheint, die Beziehung zu Christus ironisch herzustellen. Das Leitmotiv — eine Technik, die Mann aus Richard Wagners programmatischem Schaffen übernommen hat — ist hier ein mythologisches Bild, das in den Personen als ständige Gegenwart lebt und auf das immer wieder angespielt wird. Dieses Vorspiel, eine philosophische, mit babylonischer Mythologie durchsetzte Auslegung der Genesis, ist so geschickt abgefaßt, daß mit ihr bereits der geistige Umriß der gesamten Handlung gegeben ist.

Der durchdachten Kunst des Aufbaus entspricht es, daß Thomas Mann der Symmetrie zuliebe dem vierten Bande ebenfalls ein Vorspiel vorausschickt, das sich diesmal aber „in oberen Rängen" abwickelt. Es besteht in einer blasphemischen Parodie des Schöpfungsaktes. War die „Höllenfahrt" darauf angelegt, die Geschichte Josephs aus den Urgründen der Geschichte des Menschen, aus den verwischten Anfängen der Zeit überhaupt, hervorzuholen, so dringt dieses Vorspiel bis zu deren Prinzipien vor, zum Höchsten, der sich durch das Treiben des „Pfuhles" seiner Langeweile bewußt wird und sich nach Lebendigkeit sehnt.

Wie die „Höllenfahrt" eine Exposition des geistigen Gehalts, so ist das erste Kapitel der „Geschichten Jaakobs" eine Exposition der Motive des Romans. Der Titel „Am Brunnen" knüpft eng an das Voraufgegangene an. Das Abstrakte wird hier durch ein Konkretes ersetzt. Die bedeutungsvolle Höllenfahrt und die Zeit, die nicht anders als durch einen räumlichen Begriff dargestellt werden kann, erscheinen im Bilde des Brunnens. Damit ist die allegorische Verbindung der Geschicke Josephs mit dem Brunnen ausgesprochen, der das Zentrum

ist, um das sein Leben kreist. Im Verlaufe dieses ersten Kapitels werden im „schönen Gespräch" zwischen Jaakob und Joseph bedeutungsvolle Worte so in die langsam in Fluß kommende Handlung eingeworfen, daß die wichtigsten Marksteine in Josephs Laufbahn zum voraus aufgestellt sind. Mit der Mahnung des Vaters, den Brüdern nichts von ihrem ausgedehnten, vertraulichen Gespräch zu sagen, wird dann die Verbindung mit der eigentlichen Handlung angeknüpft.

Aber auch der Verlauf der nun beginnenden Handlung wird, besonders im ersten Band, noch häufig unterbrochen. — Epik verlangt im allgemeinen ein retardierendes Moment — in „Joseph und seine Brüder" ist jedoch die Chronologie noch aus einem andern Grunde nicht eingehalten. Der Aufbau des Romans paßt sich hier mit voller Absicht dem Thema der Zeitlosigkeit an. Dem Fortschreiten der Handlung entspricht eine Rückläufigkeit der Zeit, die in dem „Nach-Hinten-Offenstehen" der Personen, besonders Eliezers, ihren Ausdruck findet. Vergangenheit und Fluß der Zeit werden gewissermaßen neutralisiert in einem „Zugleich". Fortlaufende Handlung würde hier bedeuten, daß die Zeit hinwegeilt und vergeht. So überstürzen sich zum Beispiel die Ereignisse bei Grimmelshausen, dem Dichter der Vergänglichkeit. Bei Mann hingegen, dem es darauf ankommt, das stets sich Gleichbleibende, die Wiederholung im Typischen zu fassen, ist die Zeit nicht als reißendes Element dargestellt, sondern als das Seiende. Die Gestaltung der Zeit fordert epische Breite, und da Zeit als solche alles umfaßt, dürfen keine Akzente gesetzt werden. Grimmelshausen verfolgt kurz und bündig die Hauptmomente in Josephs Lebensbeschreibung und überspringt großzügig unbedeutende Zeitspannen mit „indessen". Mann jedoch liebt gerade solche mit Reflexionen über die Zeit selbst auszufüllen. Im Kapitel über Jaakobs Dienstjahre beispielsweise faßt er sie in ölig dahinfließendem Stil ab: „Und was die sieben Jahre anbetraf, so waren sie eben in Angriff zu nehmen und abzuleben . . . er fand, es sei immerhin besser, sie tätig zu überwachen . . . Das tat er, und das sollte auch der Erzähler tun und nicht wähnen, er könne mit dem Sätzchen ‚sieben Jahre vergingen' die Zeit verschlafen und überspringen. Es ist wohl Erzählerart, leichthin so auszusagen, und doch sollte keinem der Zauberspruch, wenn er schon ausgesprochen werden muß, anders als schwer von Sinn und zögernd von Lebensehrfurcht von den Lippen gehen . . .". Wenn es in der Überlieferung heißt, die sieben Jahre seien Jakob wie Tage vergangen, so ist das für Thomas Mann sehr einleuchtend, und geistreich argumentiert er, daß es ja nicht reine Wartezeit gewesen sei, denn das Warten über Jahre hinaus werde dermaßen verdünnt und mit Leben durchsetzt, daß es ins Unbewußte zurücktrete. Der realistische Zeitbegriff, der genaue Datierung, Festlegung und Abstand bedeutet, verschwindet in den Josephromanen und wird nicht gewußt.

Der Roman baut sich auf, indem den in der Zeit fortlaufenden Ereignissen ein Sinnen über die Vergangenheit aus der Zeit hinaus zur Seite geht. Die Vergangenheit wird zum Beispiel nicht nur herangezogen, um den gegenwärtigen Zustand aus dem Geschehenen abzuleiten

und zu erklären, sondern um seine Daseinsberechtigung zu zeigen und ihn als inhaltsschwerer erscheinen zu lassen. Um Jaakob zu charakterisieren und die Berechtigung seiner Würde zu beweisen, steigt Mann weit ausholend bis zu den Wurzeln seines Stammbaumes, zu Abraham, hinab. Auch verleihen ihm die logischen Entsprechungen in Jaakobs Leben, die sich dank den wachen Erinnerungen stets aufstellen lassen, die Freiheit, hemmungslos mit der Zeit zu schalten und in ihr auf- und abzugehen. Das deutlichste Beispiel dafür bietet die Episode von Isaaks Begräbnis, wo die alten Geschichten „aufstehen und sinnende Gegenwart" werden. Dies ist der Punkt, wo die Handlung des ersten Bandes endgültig einsetzt und die Jugend Jaakobs rückschauend, aber in chronologischer Reihenfolge, vom Segensbetrug an ohne Unterbruch über die fünfundzwanzig Dienstjahre bei Laban bis zur Heimkehr und dem Tod Rahels erzählt wird. Ausgelassen allerdings werden darin einige Episoden, die bei früheren Anlässen vorweggenommen worden sind. Dadurch wird eine andere Art der Handlungsunterbrechung sichtbar:

Nicht nur durch logische Entsprechungen wird Mann verleitet, die Grenzen bestimmter Zeitabschnitte zu überspringen, sondern auch durch Gegensätze, deren Erläuterung der Vergangenheit bedarf und die daher in einem dialektischen Aufbau mit dem Ganzen in Zusammenhang gebracht werden müssen: Schimeon und Levi, die starken Lea-Söhne, lächeln ironisch über den kriegerischen Namen „Israel", den sich der sanfte Jaakob zugelegt hat. Da ist nun die Gelegenheit geboten, zu erzählen, wie wenig kriegerisch sich Jaakob auf seiner Flucht vor dem Sohn des um den Segen betrogenen Esau benommen hat. Ebenso ist durch die ironisch-antithetische Gegenüberstellung die Möglichkeit gegeben, hier die Episode von Sichem und Dina einzuflechten, wo der Gegensatz zwischen Jaakobs Namen und seiner unheroischen Haltung noch einmal offensichtlich wird.

Eine andere Form des dialektischen Aufbaus sind die Einschaltungen fremder, durch das Wachsein der Urzeit noch wirksamer Elemente und ihre Verschmelzung mit dem gegenwärtigen zu einer Einheit (die manchmal doch etwas gezwungen wirkt). Sie zeigt sich als die Tendenz, in den Patriarchen des Alten Testaments die Erinnerung an die orientalische Mythologie lebendig zu erhalten. Während Jaakob und Esau ihren Vater Isaak begraben, stellt Jaakob Reflexionen über Esau an. Diese Reflexionen kreisen um den Brudermord Sets an Usiri, der seinerseits den Thron durch einen Mord erobert hat. Jaakob selbst sieht sich im Lichte Usiris, und so verknüpft er mit dem Verfolgungsgedanken Sets die Rachegedanken, die sein um den Segen betrogener Bruder Esau allenfalls hegen könnte.

Diese Arten der Aufhebung der Zeitfolge führen zu einer Schachtelung, deren fast verwirrendes Ineinander gewollt ist und ganz der Theorie entspricht, daß sich im gelebten Mythos die Grenzen der Individualität verwischen. Wenn sich auch in den drei nächsten Bänden weniger Gelegenheit bietet, solche Schachtelungen einzuschieben, da nun Josephs Werdegang geschildert wird, verzichtet Mann doch nicht

gerne auf Unterbrechungen des fortlaufenden Geschehens. Immer wieder werden Geschichten, die längst der Vergangenheit angehören, hervorgeholt und in Beziehung zur Gegenwart der Romanpersonen gebracht.

Der Reichtum an Motiven, den der überlieferte Stoff besitzt, ist in der Hand Thomas Manns nach dem Prinzip des „l'art pour l'art" ausgenützt worden. Er verwendet ihn im „Joseph" nicht etwa, weil er wie ein Epiker in die Außenwelt verliebt ist und gern und lang bei ihrer Schilderung verharrt. Er sieht und schaut sie nicht — er ist weder Augen- noch Gefühlsmensch — sondern erörtert sie in geistreichen „Windungen und Wendungen". Diese werden vor allem in den langen Gesprächen Selbstzweck und bleiben leere Schnörkel; sie sind manchmal auch aus Freude an fratzenhafter Verzerrung angebracht, wie im Gespräch zwischen Huij und Tuij, den Eltern Potiphars, die das Geheimnis vom Eunuchendasein ihres Sohnes aufdecken.

Um diesen Erörterungen gerecht zu werden, bildet Mann die Nuancierung seiner Worte immer spitzfindiger aus. Er geht jedoch nicht so vor, daß er einfach den prägnanteren Ausdruck anwendet, sondern stellt auch den weniger passenden daneben, um die Möglichkeit zu haben, auf seine Verfeinerung aufmerksam zu machen und den Unterschied deutlich darzulegen. Er erarbeitet sich sozusagen vor den Augen des Lesers den richtigen Ausdruck. Einige Beispiele mögen diese Art der Darstellung aufzeigen.

Die Brüder fragen sich, ob Joseph bei der Erzählung seiner beiden Träume von den Garben und den Gestirnen „neigen" oder „beugen" gesagt habe. „Dan und einige andere, auch Ruben, vertraten die These, ‚Sich neigen' führe eine geringere Bedeutung als ‚Sich beugen'. Beim Sichneigen, sagten diese, stehe nicht fest, ob es aus innerer Überzeugung geschähe oder nicht vielmehr auf eine äußerliche und leere Gebärde hinauslaufe. Auch ‚neige' man sich nur einmal oder dann und wann; dagegen ‚beuge' man sich immerdar, auf die Dauer und in seinem Herzen, indem man den Tatsachen aufrichtig damit Rechnung trage, also daß man, wie Ruben auseinandersetzte, sich aus Klugheit ‚neigen' könne, ohne sich wahrhaft zu ‚beugen', sich aber auch ‚beugen' und dabei zu stolz sein könne, sich zu ‚neigen'."

Mann berichtigt die Bibel. Er spielt dabei mit der Fiktion wissenschaftlicher Genauigkeit, indem er diese auf den archaischen Lakonismus anwendet, dessen ehrwürdige Unwahrscheinlichkeit in Überlieferung und Dichtung ihn belustigt. „Man liest, er sei irre gegangen auf dem Felde. Aber was heißt hier ‚irre gehen'? Hatte der Vater ihm zuviel zugemutet und machte Jung-Joseph seine Sache so schlecht, daß er fehl ging und sich verirrte? Keineswegs. Herumirren ist nicht sich verirren, und wenn einer sucht, was nicht da ist, braucht er nicht fehlzugehen, um nichts zu finden".

Als die Brüder Joseph in die Grube geworfen haben, gebrauchen sie Sophismen zu ihrer Entschuldigung: „Aber das Geschehen sei eben nur ein Geschehen gewesen, kein Tun, so könne man es nicht nennen.

Es sei zwar durch sie, die Brüder, geschehen, aber sie hättens nicht getan, sondern es sei so mit ihnen dahingefahren".

Diese Methode der Differenzierung, die ursprünglich vom Willen zu psychologischer Verfeinerung ausging, führt ad absurdum. Sie bleibt ein sprachliches Amusement, ohne zu einer Vertiefung des Gehalts beizutragen.

Oft wird ein vieldeutiger Ausdruck gewählt, was dem Sprachkönner Mann Gelegenheit bietet, das Wort hin- und herzudrehen und schillernd von allen Seiten zu zeigen. Mit Vorliebe greift er ein für den Roman bedeutsames Wort heraus, gibt ihm durch das Eingehen auf seine Etymologie eine überraschende Wendung und bringt die Ableitungen in Beziehung zueinander: „Geschichte ist das Geschehene und was fort und fort geschieht in der Zeit. Aber so ist sie auch das Geschichtete und das Geschicht, das unter dem Boden ist, auf dem wir wandeln, und je tiefer die Wurzeln unseres Seins hinabreichen ins unergründliche Geschichte . . ., desto sinnig schwerer ist unser Leben".

Auch macht er sich ein Vergnügen daraus, die überlieferte Bedeutung eines Wortes umzukehren. So kann Potiphars Weib ihre Ehre durch Joseph nur gewinnen und nicht verlieren; denn da Potiphar zur Entlastung Mut-em-enets als Eunuch dargestellt wird, führt sein Weib ein fleischlich ehrloses Dasein. Deshalb schreibt Mann: „. . . ihre Ergriffenheit von ihnen (Josephs schwarzen Augen) war der Sache nach nichts, als die im letzten oder vorletzten Augenblick ausbrechende Angst, ihre Fleischesehre, ihr weibliches Menschentum zu retten oder vielmehr zu gewinnen . . .".

In dieses Spiel hinein reicht auch die Neigung, eine abgedroschene Redensart aus ihrer Starre herauszuheben und bildhaft anzuwenden, so daß sie in ihrer ursprünglichen Bedeutung neu ersteht und wieder lebendig wird. Das gelingt auf sehr einfache Art, indem der erstarrten Redewendung ein Adjektiv oder eine adverbiale Bestimmung beigefügt wird. Zum Beispiel: „Laban drückte buchstäblich und mit hängendem Mundwinkel ein Auge zu. Denn der Mann sah, daß er fast immer noch günstiger zu dem Seinen kam, als er auf eigene, plumpe Faust dazu gekommen wäre".

Ein anderes wichtiges Element in diesem Sprachspiel ist die Antithese. Sie besteht in der gleichzeitigen Anwendung gegensätzlicher und eigentlich sich aufhebender Ausdrücke. Man könnte sie als Freude am Ungewöhnlichen Gewagten charakterisieren, die an Manierismus grenzt. „. . . und es würde buchstäblich bedeuten, klüger sein wollen als Gott, — was nach Josephs gescheiter Einsicht ganz einfach der Gipfel der Dummheit war". Oder: „Eine Nymphe? Ein lockeres Frauenzimmer? Es ist wahrhaft zum Lachen. Eine elegante Heilige war Mut-em-enet". Echter und effektvoller angewendet ist die Möglichkeit der antithetischen Gegenüberstellung im Satzbau. Durch den Wechsel langer, gelassener mit kurzen, gepreßten Sätzen kann die Spannung erhöht werden. Nachdem ausführlich, schillernd und gleißend beschrieben worden ist, wie Joseph den bunten Rock anprobiert, heißt es knapp: „Beim Abendmahl aber trug dieser das Kleid, so daß die Brüder wie

Klötze saßen und Jaakob sich fürchtete". Diese Möglichkeit wird angewandt, wenn es sich daraum handelt, eine drohende, unheilvolle Zukunft anzukündigen.

Faßt man nach der Betrachtung der technischen Einzelheiten die Sprache stilkritisch ins Auge, so sieht man, daß Mann sie in überlegener Weise zu verschiedenen Stilgebärden benützt. Anklänge an Homer, Parodien auf die Bibel, altertümelnde, ironisch-bürgerliche und persönliche Ausdrucksweise des Dichters gehen bunt durcheinander.

Homerisierende Anklänge finden sich besonders im ersten Band, da sie der Ehrwürdigkeit des Patriarchen Jaakob besser entsprechen als der heiter-spielerischen Haltung Josephs. Die Sprache ist hier gehoben und stark rhythmisiert. Die Wortstellung entspricht derjenigen der Vossischen Homer-Übersetzung. Die größte Ähnlichkeit aber liegt in der genauen Beschreibung aller Einzelheiten, die Unwesentliches und Wesentliches im Gleichfluß der Erzählung gleichmäßig überschaut und berücksichtigt. „Nun stand er bei ihm, der Alte, legte ihm die Rechte aufs Haupt, nachdem er den Stab in die Linke hinübergegeben, und blickte mit seinen greisen, aber eindringlichen Augen in die schönen schwarzen des Jünglings . . .".

Die Parodien auf die Bibebl bestehen im Allgemeinen in Sätzen, die ein Kapitel einleiten und wie die Kapitelanfänge der Heiligen Schrift „Und es begab sich, da . . ." schwer und gemessen beginnen, um dann in eine platte Nichtigkeit auszulaufen. „Es geschah aber, daß Ascher, Silpas Sohn, neugierig auch im Grame, ein wenig über die Kniee schielte und seine Augen ins Land gehen ließ".

Eine vollkommene Parodie des Bibeltextes liegt in der Liebeserklärung Mut-em-enets an Joseph. Mut-em-enet hat sich in die Zunge gebissen, bevor sie es übers Herz bringt, Joseph ihre Liebe zu gestehen; nun, da sie der wunden Zunge wegen nur lallen und lispeln kann, bekommt der Liebesantrag einen kindlicheren, unschuldigeren Zug: „Das aber soll man wissen, sich einbilden, und fortan für immer festhalten, daß sie das Wort der Verkennung, das Lapidarwort der Überlieferung nicht heilen Mundes und wie ein Erwachsener sprach, sondern unter Schmerzensschnitten und in der Sprache der kleinen Kinder, sodaß sie lallte: ‚Slafe bei mir!'"

Joseph seinerseits verbürgerlicht und verwässert die sakralen Worte der Heiligen Schrift. „Alles hat mein Herr mir anvertraut und hat nichts so großes in dem Hause, daß er es mir verhohlen habe, ohne dich, indem du sein Weib bist. Wie sollte ich denn nun ein solch großes Übel tun und wider Gott sündigen? Dies sind die Worte, die ich zu dir sage für alle Zukunft, entgegen der Lust, die wir aufeinander haben. Denn wir sind nicht allein auf der Welt . . .". Und: „So bedenke doch, daß wir vielleicht, ja wahrscheinlich, in einer Geschichte sind, und nimm dich ein wenig zusammen! Auch ich, siehst du wohl, muß mich doch zusammen nehmen gegen deinen wonnigen Andrang . . .". Diese Biederkeit artet völlig aus, wenn er später als behäbiger Mann spricht, der gut zu leben versteht: „. . . sodaß er denn auch in dieser Zeit trotz großer Arbeitsbürde immer sehr heiter war

und daheim zu Asnath, seiner Gemahlin, der Sonnentochter, wiederholt die Äußerung tat: ‚Mädchen, ich lebe gerne‘“.

Ein weiteres Stilmerkmal ist die altertümliche Inversion, wie sie besonders in den Schriften Luthers und seiner Zeitgenossen zu finden ist. „Ist aber der Mensch zart und fein worden in Gott“. Oder: „Vergangen und versprochen hat sich dein Diener“. Mann liebt diese an sich naiv tönende Redeweise, die in seinem Munde aber umständlich und gewichtig werden kann. Er läßt auch seinen Doktor Faustus, der mehr als Goethes Faust auf dem Volksbuch von 1587 beruht, ab und zu in den Stil jener Zeit verfallen.

Manns persönliche Ausdrucksweise tritt nicht nur in den „geschwollenen“ Erörterungen zutage, sondern auch in seinen Charakterisierungen. Mit besonderer Aufmerksamkeit widmet er sich der Mimik, ihrer Beweglichkeit und Veränderung. Diese minutiöse Kunst kommt in der Schilderung des Zwerges Gottlieb zur Geltung. „Sein Alraunengesicht war in tausend Fältchen zwergischen Vergnügens zerknittert“. Diese bildhafte Ausdrucksweise wird im folgenden so lange weitergetrieben, daß sie aufdringlich wirkt. — An jedem der elf Brüder Josephs hebt Mann ein besonderes Kennzeichen hervor, das ihn durch den ganzen Roman hindurch in der Art des Wagnerschen Leitmotivs begleitet und ihn aus der Anonymität der „Brüder“ hervorstechen läßt. Plötzlich faßt er dann aber alle elf wieder in eine kompakte, dräuende Masse zusammen: „Sie waren bleich allesamt, und in allen standen senkrechte Falten zwischen den Brauen, was zusammen mit starker Blässe einen eigentümlichen Eindruck macht. Ebenso wird ein solcher erzeugt, wenn in bleichen Mienen die Nasenflügel sehr stark gespannt sind oder die Unterlippe zwischen die Zähne geklemmt ist, wie es hier gleichfalls mehrfach zu beobachten war. Außerdem ging allen der Atem sehr stark, und da er’s nicht ganz in gleichem Takte tat, so war es ein zehnfach durcheinandergehendes Schnaufen, das unter dem Schattentuch geschah und als Erzeugnis seiner Erzählung, zusammen mit der herrschenden Blässe, den Joseph wohl etwas betreten hätte machen können“. Bezeichnend ist hier der komische Zwiespalt zwischen Ursache und Wirkung, der dadurch entsteht, daß an sich unbedeutende mimische Merkmale auf allen Gesichtern erscheinen.

Die Sucht nach Präzision äußert sich in der oben erwähnten minutiösen Kunst, bei der die Sprache zu Filigranarbeit verwendet wird. Diese Präzisierung bringt ein Anhäufen von Einzelheiten mit sich, die in ungewöhnlich lange Sätze gepreßt werden. Ihre Gliederung ist jedoch, wenn auch kunstvoll, nicht frei und oft unklar. Die Länge der Sätze nimmt besonders mit dem dritten Bande zu, sodaß die reiche, überkultivierte und dekadente Schönheit Ägyptens in entsprechend virtuos getürmten Sätzen geschildert wird.

Manns Gabe, fremde Stile zu kopieren, bezieht sich nicht nur auf die Sprache; er versteht es auch, sich die Stilelemente der bildenden Kunst zu Nutze zu machen. Es sei auf seine Art hingewiesen, historische Persönlichkeiten in die Handlung einzuführen. Als Pharao Amenhotep IV. zum ersten Male auftritt, wird er in einem Armstuhl

sitzend in Kleidung und Haltung einer ägyptischen Statue beschrieben. Die Steifheit seiner Haltung wird anfangs noch durch das gespannte Warten auf Josephs Eintritt etwas gelockert. Dann aber wird der hieratische Stil durch die Gegenwart eines Bildhauers stark betont, der gerade im Begriffe ist, den Pharao zu modellieren. Durch diese Verwendung der „Kunst in der Kunst" wird das Götzenhaft-Starre, das für den altägyptischen Stil kennzeichnend ist, auf die literarische Darstellung übertragen.

Während der Arbeit am „Joseph" schrieb Thomas Mann an Karl Kerenyi: „Mehr und mehr sehe ich in dem Ganzen in erster Linie ein Sprachwerk, zu welchem alle möglichen Sphären herhalten und Material liefern müssen". So unternahm er auch den Versuch, alle drei dichterischen Gattungen nebeneinander hergehen zu lassen. Nach der epischen Breite stößt man in einer der Verführungsszenen plötzlich auf einen der äußeren Form nach dramatischen Dialog zwischen Joseph und Potiphars Weib, wobei jeder neue Abschnitt mit der Personenangabe Joseph: „..." Die Frau: „..." beginnt. Auch trägt das Kapitel den Untertitel: „Spiel und Nachspiel". Der Zeitpunkt der Handlung wäre zu einer dramatischen Zuspitzung geeignet, aber die dramatische Spannung wird durch den trägen Fluß besonnener Rede aufgehoben, die sich nicht von der epischen Vortragsweise unterscheidet.

Die Einschaltung lyrischer Elemente findet sich in der Serach-Episode. Mann hat hierzu seine Psalterreminiszensen verwendet und sie in Lieder umgedichtet, die etwas holperig rhythmisiert sind. Sie zeigen noch einmal seine durchwegs ironische Einstellung zum Alten Testament. Das Motiv der singenden und spielenden Serach, die Jaakob verkündet, daß Joseph noch lebt, ist bildhaft, farbenfreudig ausgemalt. Aber auch dieses feinsinnige Motiv ist nicht sein Eigentum, sondern geht auf das Sepher hajaschar, ein jüdisches Heldenbuch, zurück.

ANHANG

Literatur

Allgemeines

Aptowitzer, V.: Assenat, the wife of Joseph. A haggadic literary-historical study. Hebrew Union College Annual, Vol. 1, Cincinnati, Ohio, U. S. A. 1924.

Bin Gorion, Micha Joseph: Die Sagen der Juden, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1919.

Borcherdt, Hans Heinrich: Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland, Leipzig 1926.

Flemming, Willi: Deutsche Kultur des Barock, Potsdam 1937 ff.

Fromer/Schnitzer: Legenden aus dem Talmud, Berlin 1922.

Geiger, Abraham: Was hat Mohammed aus dem Judenthume aufgenommen? Leipzig 1902.

Ginzberg, Louis: The Legends of the Jews, Bd. 2 und 5, Philadelphia 1913/25.

Greßmann, Hugo: Sage und Geschichte in den Patriarchenerzählungen. Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft, Bd. 30, Gießen 1910.

Greßmann, Hugo: Ursprung und Entwicklung der Joseph-Sage. Forschungen zum Alten und Neuen Testament 36 N. F. Göttingen 1923.

Gunkel, Hermann: Die Komposition der Joseph-Geschichten. Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, N. F. Bd. 1, Leipzig 1922.

Gunkel, Hermann: Die Urgeschichte und die Patriarchen, Göttingen 1923.

Herbelot, Barthélémy d': Bibliothèque Orientale ou Dictionnaire Universel, Maestricht 1776—1780.

Hölscher, Gustav: Die Anfänge der hebräischen Geschichtsschreibung. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Jg. 1941/42.

Horovitz, Jakob: Die Josephserzählung. Jeschurun, Monatsschrift für Lehre und Leben im Judentum, herausgegeben von J. Wohlgemuth, Jg. IV, V, VI, Berlin 1917—1919.

Horovitz, Jakob: Koranische Untersuchungen, Berlin 1926.

Hübscher, Arthur: Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Euphorion, Bd. 24, Jg. 1922.

Jeremias, Alfred: Das Alte Testament im Lichte des alten Orients, Leipzig 1931.

Jung, C. G.: Seelenprobleme der Gegenwart, Zürich 1931.

Jung, C. G.: Das Tibetanische Totenbuch, Zürich, Leipzig 1935.

Kautzsch, E.: Die Apokryphen und Pseudepigraphen des Alten Testamentes. 2 Bde., Tübingen 1900.

Kerényi, Karl: Die antike Religion, Pantheon Akademische Verlangsanstalt 1940.

Kurrein, Adolf: Traum und Wahrheit, Lebensbild Josephs nach der Aagada, Regensburg 1887.

Lévy-Bruhl, Lucien: L'Ame Primitive, Paris 1927.

Muschg, Walter: Tragische Literaturgeschichte, Bern 1948.

Olearius, Adam: Moskowitische und Persianische Reisebeschreibung, 5. Aufl., Hamburg 1696.

Priebatsch, Hans: Die Josephsgeschichte in der Weltliteratur. Eine legendengeschichtliche Studie, Breslau 1937.

Sadi: Persisches Rosenthal. Neue verbesserte Aufl., Wittenberg, Zerbst 1772.

Schudt, Johann, Jakob: Jüdische Merkwürdigkeiten, Frankfurt 1715—17.

Sethe, Kurt: Urgeschichte und älteste Religion der Ägypter, Leipzig 1930.

Simmel, Georg: Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, 2. Aufl., Leipzig 1919.

Speyer, Heinrich: Die biblischen Erzählungen im Qoran, Gräfenhainichen (o. J. 1936?)
Spiro, Jean: L'Histoire de Joseph selon la tradition musulmane, Lausanne, Paris 1907.
Sprödowsky, Hans: Die Hellenisierung der Geschichte von Joseph in Ägypten bei Flavius Josephus. Greifswalder Beiträge zur Literatur- und Stilforschung 1937.
Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte, Bd. 2, 228 ff. (Nachträge zu Weilen), Weimar 1889.
Weil, G.: Biblische Legenden der Muselmänner, Frankfurt a. M. 1845.
Weilen, Alexander von: Der ägyptische Joseph im Drama des XVI. Jahrhunderts, Wien 1887.
Weisbach, Werner: Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921.
Wölfflin, Heinrich: Renaissance und Barock, 2. Aufl., München 1907.
Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 8. Aufl., München 1943.

Joseph

Altjüdisches Schrifttum außerhalb der Bibel. Übersetzt und erläutert von Paul Rießler, Augsburg 1928.
Dschami, Mewlana Abdurrahman: Joseph und Suleicha, historisch-romantisches Gedicht. Übersetzt und erläutert von Vincenz Edlem von Rosenzweig, Wien 1824.
Firdussi: Jussuf und Suleicha, Romantisches Heldengedicht. Aus dem Persischen übertragen von Ottokar Schlechta-Wssehrd, Wien 1889.
Joseph und seine Brüder. Ein altjüdischer Roman ed. Micha Joseph Bin Gorion, Berlin 1933.
Josephus, Flavius: Werke ed. W. Heinemann Vol. 4, New York, London 1926 ff.
Koran, translated by E. H. Palmer, Oxford University Preß, reprinted 1947.
Lavater, Johann Kaspar: Vier und zwanzig kurze Vorlesungen über die Geschichte Josephs des Sohnes Israels, Zürich 1794.
Midrasch Bereschit rabba, mit kritischem Apparat und Kommentar von J. Theodor Bd. 1—3, Berlin 1912.
Midrasch Jalkut, Venedig 1566.
Midrasch Tanchuma, New York, Berlin 1924.
Philo: Werke ed. L. Cohn. Schriften der Jüdisch-Hellenistischen Literatur. „Über Joseph" Bd. 1, Breslau 1909.
Sefer Haaggada, ed. Ch. N. Bialik und Rawnitzki. 3 Bde., Tel Awiw, 1934 bis 1936.
Sepher hajaschar. Das Heldenbuch. Sagen, Berichte und Erzählungen aus der israelitischen Urzeit. Nach ältesten Drucken herausgegeben von L. Goldschmidt, Berlin 1923.
Stolz, Johann Jakob: Joseph, Prophetisches Symbol von Jesus, Zürich 1794.
Talmud, Der Babylonische, in deutscher Übersetzung von L. Goldschmidt, 12 Bde., 1929—1936.
Talmud, Der Babylonische, in seinen haggadischen Bestandtheilen, übersetzt und erläutert von Aug. Wünsche, Leipzig 1886.
Weise, Christian: Der grünenden Jugend überflüssige Gedanken, Halle 1914. Enthält: Die triumphierende Keuschheit.

Grimmelshausen

Grimmelshausen, J. J. Chr.: Des vortrefflich Keuschen Josephs in Egypten erbauliche, recht ausführliche und viel-vermehrte Lebensbeschreibung. ed. A. Keller. Bibl. des Lit. Ver. Stuttgart, Bd. 65, 66, 1862.
Bechthold, Arthur: J. J. von Grimmelshausen und seine Zeit, München 1919.
Cohn, Egon: Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Bildungsgeschichte. Germanische Studien, Heft 13, Berlin 1921.
Cysarz, Herbert: Deutsche Barockdichtung, Leipzig 1924.

Deuschle, Martha: Die Verarbeitung biblischer Stoffe im deutschen Roman des Barock. Diss. Amsterdam 1927.
Ermatinger, Emil: Weltdeutung in Grimmelshausens Simplicius Simplicissimus. Leipzig, Berlin 1925.
Ermatinger, Emil: Der Weg der menschlichen Erlösung in Grimmelshausens „Simplicissimus", „Courasche" und „Vogelnest". Krisen und Probleme, Zürich, Leipzig, Wien 1928.
Euphorion, Ergänzungsheft 17. 1924.
Könneke, Gustav: Quellen und Forschungen zur Lebensgeschichte Grimmelshausens. 2 Bde., Weimar 1926/28.
Lenschau, Martha: Grimmelshausens Sprichwörter und Redensarten. Deutsche Forschungen, Heft 10, Frankfurt a. M. 1924.
Lochner, Rudolf: Grimmelshausen, ein deutscher Mensch im 17. Jahrnundert. Prager deutsche Studien, Heft 29. 1924.
Schuchhardt, Wolfgang: Studien zu Grimmelshausen, insbesondere sein Sprachstil. Diss. Berlin 1927.
Stucki, Clara: Grimmelshausens und Zesens Josephsromane; ein Vergleich zweier Barockdichter. Diss. Zürich 1923.

Zesen

Zesen, Philipp von: Assenat; das ist Derselben und des Josephs Heilige Stahts-Lieb-und Lebensgeschicht. Amsterdam 1670.
Baumgartner, Paul: Die Gestaltung des Seelischen in Zesens Romanen. Diss. Zürich 1942.
Dissel, Karl: Philipp von Zesen und die Deutschgesinnte Genossenschaft, Hamburg 1890.
Gebhardt, Max: Untersuchungen zur Biographie Philipp Zesens. Diss. Berlin 1888.
Gutzeit, Margarete: Darstellung und Auffassung der Frau in den Romanen Philipp von Zesens. Diss. Greifswald 1917.
Körnchen, Hans: Zesens Romane, Berlin 1912.

Bodmer

Bodmer, Johann, Jakob: Joseph und Zulika, Zürich 1753.
Baechtold, Jakob: Bodmers Tagebuch (1752—1782). Turicensia, Zürich 1891.
Baechtold, Jakob: Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz, Frauenfeld 1892.
Bodmer, Johann Jakob: Denkschrift zum CC. Geburtstag, Zürich 1900.
Crüger, Johannes: Joh. Chr. Gottsched und die Schweizer J. J. Bodmer und J. J. Breitinger. Dt. National-Literatur, Berlin und Stuttgart.
Freymüthige Nachrichten, Zehenter Jahrgang, Zürich 1753.
Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen, 1753.
Helvetische Bibliothek, Zürich 1735—1741.
Körte, Wilhelm: Briefe der Schweizer, Zürich 1804.
Reynold, Gonzague de: Histoire littéraire de la Suisse au XVIIIe siècle. Vol. 2: Bodmer et l'Ecole Suisse. Lausanne 1912.
Stäudlin, Gotthold Friedrich: Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer, Stuttgart 1794.
Wehrli, Max: Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur, Frauenfeld 1936.

Goethe

Goethe, Johann Wolfgang von: West-östlicher Divan, herausgegeben von K. Burdach, Weimarer Ausgabe 1888, Bd. 6 und 7.
Beutler, Ernst: Essays um Goethe Bd. 1, vermehrte Aufl., Wiesbaden 1948.
Boisserée, Sulpiz: Selbstbiographie, Briefe, Tagebücher, Briefwechsel mit Goethe, 2 Bde., Stuttgart 1862.
Brentano, Bernard von: Goethe und Marianne von Willemer, Zürich 1945.
Burdach, Konrad: Vorspiel Bd. 2, Halle 1926.

Grimm, Herman: Goethe und Suleika. Preußische Jahrbücher Bd. 24, Berlin 1869.
Hecker, Max: Goethes Briefwechsel mit Marianne von Willemer, Leipzig 1937.
Kommerell, Max: Gedanken über Gedichte, Frankfurt a. M. 1943.
Pyritz, Hans: Goethe und Marianne von Willemer, Stuttgart 1941.
Schaeder, Hans Heinrich: Goethes Erlebnis des Ostens, Leipzig 1938.

Altonaer „Joseph"

Goethes erste große Jugenddichtung wieder aufgefunden und zum ersten Male herausgegeben von Paul Piper, Faksimile-Ausgabe, Hamburg 1920.
Berendsohn, A.: Goethes Knabendichtung, Hamburg 1922.
Neumann, Friedrich: Der Altonaer „Joseph" und der junge Goethe, Halle 1926.
Schnitzer, Manuel: Goethes Josephbilder. Goethes Josephdichtung, Hamburg 1921.
Tschirch, Fritz: Der Altonaer „Joseph". Goethes angebliche Jugenddichtung. Germanisch und Deutsch. Studien zur Sprache und Kultur, Heft 5, Leipzig 1925. (Mit vollständigem Verzeichnis der über den Altonaer „Joseph" erschienenen Literatur).

Hofmannsthal

Hofmannsthal, Hugo von und
Keßler, Harry Graf: Josephs Legende, Berlin, Paris 1914.
Brendsohn, Walter A.: Der Impressionismus Hofmannsthals als Zeiterscheinung, Hamburg 1920.
Brecht, Walther: Hugo von Hofmannsthal. Wege und Begegnungen, Leipzig 1931.
Burckhardt, Carl, J.: Erinnerungen an Hofmannsthal. Sammlung Klosterberg, 2. Aufl., Basel 1944.
Gregor, Joseph: Wiener Szenische Kunst, Wien 1924.
Krüger, Karl-Joachim: Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauß. Versuch einer Deutung des künstlerischen Weges Hugo von Hofmannsthals, Berlin 1935.
Mell, Max: Hofmannsthals Werk. Die neue Rundschau, Nov. 1929.
Naef, Karl J.: Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk, Zurüch, Leipzig 1938.
Schaeder, Grete: Hugo von Hofmannstahl. Neue Forschung 21/1, Berlin 1933.
Strauß, Richard: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal, Berlin 1926.
Sulger-Gebing, Emil: Hugo von Hofmannsthal. Eine literarische Studie, Leipzig 1905.

Mann

Mann, Thomas: Joseph und seine Brüder, 3 Bde., Stockholm 1948. (Nicht nach Band, sondern nach Roman zitiert).
Briefwechsel zwischen Thomas Mann und Otto Basler. Schweizer Annalen 1946.
Bauer, Arnold: Thomas Mann und die Krise der bürgerlichen Kultur, Berlin 1946.
Eloesser, Arthur: Thomas Mann, sein Leben und sein Werk. Berlin 1925.
Erlacher, Louis: Untersuchungen zur Romantechnik Thomas Manns. Diss. Basel 1932.
Hamburger, Käte: Thomas Manns Roman „Joseph und seine Brüder", Stockholm 1945.
Helbling, Carl: Die Gestalt des Dichters in der neueren Dichtung. Eine Studie über Thomas Mann, Bern 1922.
Kasdorff, Hans: Der Todesgedanke im Werke Thomas Manns. Form und Geist Bd. 26, Leipzig 1932.

Kerényi, Karl: Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel mit Thomas Mann, Zürich 1945.
Lion, Ferdinand: Thomas Mann, Leben und Werk, Zürich 1947.
Mahlberg, H.: Thomas Mann als Betrachter der russischen Literatur, Bern 1946.
Maier, Hans Albert: Der dritte Humanismus im Werke Stefan Georges und Thomas Manns. Diss. Bern 1946.
Meylan, Pierre: Les écrivains et la musique, Lausanne 1944.
Peter, Hans Arnim: Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst. Diss. Bern 1929.
Roffler, Thomas: Bildnisse aus der neueren deutschen Literatur, Winterthur 1933.
Rundschau, Die neue: Sonderausgabe zu Thomas Manns 70. Geburtstag, Stockholm 1945.
Rychner, Max: Zeitgenössische Literatur, Zürich 1947.
Sonnemann, Ulrich: Thomas Mann oder Maß und Anspruch. Frankfurter Hefte, Jg. 3, Heft 7, Juli 1948.
Staiger, Emil: Thomas Manns „Doktor Faustus". Neue Schweizer Rundschau, Nov. 1947.

Anmerkungen

Seite

5 Vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts an wird der Josephstoff auch musikalisch gestaltet: s. Schieferdeckers und Haendels Oratorien, Dünnehaupts und Méhuls Opern.

6 Über Stolz: vergl. P. Wernle „Der schweizerische Protestantismus im XVIII. Jahrhundert", 3. Bd., Tübingen 1925, S. 292 ff. — Kontrast von Tiefen und Höhen: Stolz 335. — „Daß Josephs": ebda. 763.

7 „Die Geschichte Josephs": Lavater 1.

8 Über die Verführungsszene: vergl. H. Gunkel „Die Urgeschichte und die Patriarchen" 272 ff. und H. Greßmann „Ursprung und Entwicklung der Joseph-Sage" 25. Beide Forscher zeigen, daß der Höhepunkt der Josepherzählung im Alten Testament nicht wie in den Romanen auf der Verführungsszene liegt, sondern auf der Begegnung der zwölf Brüder in Ägypten. Die älteste Fassung der Josephsage hat die Szene der ägyptischen Ehebrecherin noch nicht gekannt. Dies im Gegensatz zu Horovitz, Jeschurun VI, 164 ff.

9 Diese ursprünglich hebräische Schrift wurde von dem englischen Bischof Robertus Grosthead zum ersten Mal übersetzt und unter dem Titel „Testamenta duodecim Patriarcharum" 1569 herausgegeben.

10 Rembrandt hat aus dem Josephstoff nur zwei Episoden herausgegriffen: Der Knabe Joseph, der seine Träume erzählt, ist das Motiv einer Radierung, die Verführungsszene ist als Parodie gemalt.

11 „Daß nichts Beständigers": „Simplicissimus", 3. Buch, 8. Cap. — Fremdländerei: vergl. A. Hübscher 534: „Fremde Muster pflegen immer am Eingang antithetischer Zeiten zu stehen. Auch das Exotische".

12 M. Deuschle sagt im Kapitel über Grimmelshausen und Zesen sehr richtig, daß Zesen die Schilderung der Frau besser gelinge als die des Mannes. — „Niemand lang im Feuer": „Keuscher Joseph" 771. — C. Stucki 61.

Seite

13 M. Gutzeit 50 hält Sefira für einen der bestgelungenen Frauencharaktere Zesens und anerkennt dessen psychologische Vertiefung. Im Rahmen von Zesens Werken mag Sefira an erster Stelle stehen, verglichen mit Grimmelshausens Selicha wirkt sie nicht überzeugend.

14 „Weil es dan nun": „Assenat"125. — „Ist dan der Gehorsam": ebda. 137. — Zesens Manier: vergl. C. Stucki 29: „Daß Zesen die Geschichte in so leuchtendem Rot zu geben vermochte, ist Zeugnis dafür, daß er die Not der Zeit nicht innerlichst erfuhr, wie etwa Böhme, Grimmelshausen, Gryphius, sondern über oder außer ihr stand; geschickt und mit großem Nachdruck macht er die Geste mit, ohne selbst schicksalhaft ergriffen zu sein". — „Ach ich Elende": „Keuscher Joseph" 755. — „Dein Edle": ebda. 764. — „Ich trostlose": „Assenat" 119. — „Joseph sahe": ebda. 129.

15 Erotik: vergl. Baumgartner 86. — „Sein Verstand": ebda. 135. — „Joseph war": ebda. 328.

16 Über das religiöse Problem und die programmäßige Bekehrung Assenats, die nicht als Fortschritt der Charakterdarstellung angesehen werden kann: vergl. M. Gutzeit 44. — Nach M. Gutzeit 45 entspricht diese Entführungsgeschichte ganz dem Zeitgeschmack. Sie läßt dabei außer Acht, daß Zesen diese Episode aus der altjüdischen Legende von Joseph und Asenath übernommen hat.

17 „Gleich wie der Apffel": „Keuscher Joseph" 713. — „Denn der Himmel": ebda. 718.

19 „Das wunderbarliche Vogelnest" ed. A. Keller, 1. Teil, 445 ff.

20 Von der höfischen Welt des Barock hat Richard Alewyn in der Neuen Zürcher Zeitung, Jahrg. 1948, Nr. 1560, 1576, 1577 in der Artikelfolge „Feste des Barock" eine farbige Darstellung gegeben.

21 „Die Selicha aber": „Keuscher Joseph" 713.

22 W. Schuchhardt 6 geht wohl etwas zu weit, wenn er den „Keuschen Joseph" zur innersten Schicht von Grimmelshausens dichterischem Schaffen zählt. Er schreibt sehr schön, doch etwas subjektiv: „Mögen in ihn auch am wenigsten Lebenserfahrungen des Dichters eingeflossen sein — der fremde Stoff verbietet dies ja —, mag er sich kaum durch große Gedankentiefe auszeichnen, jeden heutigen Leser wird die knospenhafte Frische seiner Sprache, ihre wundervolle Bildkraft und wuchernde Phantasie erquicken und erfreuen. Als Kinder- und Volksbuch wäre er wie geschaffen".

23 S. zu 17. — „Wo hätte denn": „Keuscher Joseph" 713. — „Ha antwortete Aser": ebda. 721. — „Im Anfang": ebda. 751. — „Damit solche": ebda. 815. — „Asaneth verfügte sich": ebda. 788. — „Sie kunte": ebda. 788. — „Aber Musai": ebda. 799.

24 „Ich kan mir": ebda. 769. — „Item, nachdem": ebda. 841 ff. — E. Cohn, der gegenüber Ermatinger jegliche weltanschauliche Deutung von Grimmelshausens Werken ablehnt und sie nur aus ungebändigter Fabulierlust erklären möchte, sieht in dem Dichter des „Keuschen Joseph" nur einen unbeteiligten Zuschauer. Die zitierte Schilderung der Festtafel nennt er (S. 151) einen „Stoßseufzer" Grimmelshausens über sein Unvermögen, die zeitlich so weit zurückliegende Geschichte von neuem vorzutragen. Diese Kritik an einem von Einfällen sprühenden

Seite

epischen Genie ist unbegreiflich. — „Diß will ich": „Keuscher Joseph" 842. — Nach C. Stucki hat Grimmelshausen dieses Motiv (der als Gott verkleidete Joseph wird den Räubern vorgeführt, um sie zu vertreiben) frei erfunden, nach Fromer/Schnitzers populärer Sammlung (ohne jede Quellenangabe) entstammt es einer Legende aus dem Talmud. Da sich Schnitzer hierin auf Genesis 39, 6 beruft, müßte sich in den daran anschließenden Midraschim eine solche Legende finden lassen. Folgende Werke wurden in Hinsicht darauf untersucht: Quellen: Altjüdisches Schrifttum ed. Rießler, Philo, Josephus, Midrasch Bereschit rabba, Midrasch Jalkut, Midrasch Tanchuma, Sepher hajaschar, Sefer Haaggada, Koran. Literatur: Bin Gorion, Ginzberg, Horovitz, Kurrein, Speyer, Sprödowsky. Das Motiv ist jedoch nirgends angeführt. Bei dieser Arbeit wurde ich in uneigennütziger Weise von Herrn cand. phil. E. L. Ehrlich unterstützt, dem ich für seine Anregung freundlichen Dank aussprechen möchte. — Es bleibt die Möglichkeit, daß Schnitzer dieses Motiv von Grimmelshausen hat und es als „Nachdichtung" für seine Sammlung verwendete. Somit ist man zum Ausgangspunkt zurückgelangt, und die Frage bleibt offen, wie Grimmelshausen auf dieses Motiv gekommen ist. Eine Analogie findet sich im Buch Daniel, Kap. 2, V. 46, wo Daniel Nebukadnezars Traum deutet und der König vor ihm niederfällt und ihn als Gott anbetet. Im Übrigen ist die Gestalt Josephs des Traumdeuters mit Daniel, der ja auch Träume deutet, verwandt, sodaß die Sagenmotive in der jüdischen Literatur, die sich auf Joseph und Daniel beziehen, bisweilen schwer zu trennen sind. Vergl. Ginzberg 5, 343, Anm. 163. Auch Joseph wird in einer altjüdischen Legende „Joseph und Asenath" s. Rießler 497 ff. von Asenath als Gottes Sohn angesehen. Die Verbindung der Schönheit eines Jünglings mit der Gottähnlichkeit war eine im Altertum wache Vorstellung. Vergl. Tacitus, Hist. 4, 83 ff. Daß Grimmelshausen eine solche Auslegung auch seinem keuschen Joseph gibt, ist in Anbetracht der religiösen Grundstimmung seines Romans nicht erstaunlich, daß er sie aber mit dem Motiv der Räuber verbindet, ist bereits ein simplizianischer Zug. Hier spielt wohl der weit verbreitete Aberglaube des Diebbannes mit hinein, der in der Kunst besteht, Diebe und Räuber durch einen Zauberspruch oder einen Segen zur Umkehr zu zwingen. Vergl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens ed. E. Hoffmann-Krayer, Berlin, Leipzig 1929/30. — „Und die Wahrheit": „Keuscher Joseph" 741.

25 „Ach sagte sie": ebda. 753. — „Sein Angesicht": ebda. 800. — „Was vor ein": ebda. 772.

26 Grimmelshausens Stil im Urteil seiner Zeitgenossen: E. Cohn 162. — „Sie heuleten": „Assenat" 130. — „Er wusch sich": ebda. 168. — „Alle Jungfrauen": ebda. 10. — „Er priese": ebda. 113. — „Also ließ er": ebda. 9. — „Kurtz zuvor": ebda. 140.

27 „Der geliebte": ebda. 140. — „Auf beiden Sohlen": „Joseph und seine Brüder" 3, 115. — „Einer dachte dies": „Assenat" 164.

28 Urteil über Bodmer: Briefe ed. Körte: Sulzer an Gleim 3. Okt. 1753. — Brief Sulzers vom 29. April 1752 ebda.

29 Über die Fabel: vergl. Max Staege „Die Geschichte der deutschen Fabeltheorie". Diss. Bern 1929. — Briefe ed. Körte: Sulzer, 5. Mai 1752. — Wage, Regel, Richtschnur: „Neue critische Briefe" 15, Zürich 1749. — „Zu erreichen": Wehrli 44.

30 „Den edlen": Briefe ed. Stäudlin: Wieland an Bodmer 19. Jan. 1751.

Seite

31 „Die harmonische": „Joseph und Zulika" 9. — Vergl. „Neue critische Briefe" 42, wo Bodmer einen ähnlichen cartesischen Gedanken ausspricht. — Über Zulika: vergl. Briefe ed. Körte: Bodmer an Gleim 25. März 1752: „Ich bin jetzt in der Empfängnis einer Zulika begriffen, die so noch Artigkeiten genug hat, wenn nur nicht ein gewisser Chemos, ein Geist der Wollust, ihr durch einen teuflischen Handgriff schändliche Begierden in die Sinne geblasen hätte".

32 „In einem werke": „Joseph und Zulika" 29. — „Freundschaft": ebda. 35. — „Das schaeumen": ebda. 35. Vergl. „Discourse der Mahlern", Kap. über die Freundschaft, in dem Bodmer ebenso heftig gegen die fleischliche Liebe loszieht. — Über Bodmers Kommentare: vergl. Reynold 2, 279: „Aucun de ses drames, de ses tentatives épiques, de ses ‚patriarcades' ne saurait se passer d'un commentaire". — Zu der Definition der Engel: vergl. den Abschnitt von den Gemälden der unsichtbaren Dinge in den „Critischen Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter", Zürich 1741: „Die körperliche Gestalt ist das Mittel, mit dem sich die Geister offenbaren, wie die Seelen der Menschen mittelst ihres Körpers mit den Seelen andrer Menschen eine enge Gemeinschaft unterhalten". Bei dieser Gelegenheit polemisiert Bodmer erneut gegen Voltaire, der sich nicht, wie Milton, getraut habe, ein himmlisches Gedicht zu schreiben.

34 Über die Natur als Lehrmeisterin: vergl. den Abschnitt über die Übereinstimmung der Mahler und der Scribenten im „Mahler der Sitten", Zürich 1746, und die Gleichheit zwischen der eigentlichen Mahlerey und der poetischen in den „Critischen Betrachtungen", wo die Natur als Urbild und Muster der Poesie, Malerei und Plastik angesehen wird; wer von ihr abweiche, verfehle seinen Endzweck. „Denn was keinen Grund in der Natur hat, kann niemandem wohl gefallen". Vergl. auch Breitingers „Critische Dichtkunst", Zürich 1740. Was M. Wehrli 42 ff. über Bodmer schreibt, gilt ebenso für Breitinger: „Bodmers Begriff der Dichtung bleibt noch formal unter dem Begriff der Nachahmung". — Bodmer hat Zesens „Assenat" gelesen; ob er auch Grimmelshausens „Joseph" kannte, dessen derbe Ursprünglichkeit er als erzieherisch denkender Aufklärer hätte verurteilen müssen, weiß man nicht. Er äußert sich nirgends über ihn. Da er sein Epos ohne Fühlungnahme mit dem Orient und orientalischen Quellen verfaßt hat, ist es unwahrscheinlich, daß er das Motiv der Damengesellschaft gekannt hat.

35 Schnitzer 82, erzählt, wie jene Josephbilder 1876 von Dr. M. Schubart in der Provence auf dem Schloß des längst verstorbenen Grafen Thoranc, der einst im Goethe'schen Haus einquartiert war, gefunden wurden. — Man vergleiche mit dieser Charakteristik der Josephgeschichte das, was Goethe in den „Noten und Abhandlungen zum Divan" im Abschnitt „Hebräer" über das Buch Ruth schreibt: „Ebenso hat das Buch Ruth seinen unbezwinglichen Reiz über manchen wackern Mann schon ausgeübt, daß er dem Wahn sich hingab, das in seinem Lakonismus unschätzbar dargestellte Ereignis könne durch eine ausführliche, paraphrastische Behandlung noch einigermaßen gewinnen". — Aus den vielen Beiträgen zum Streit um die Echtheit des Altonaer „Joseph", die bei Tschirch verzeichnet sind, seien nur einige herausgegriffen: Schnitzer versucht die Verfasserschaft Goethes mit der Ähnlichkeit zwischen den Motiven des Epos und den Illustrationen der verschiedenen dem jungen Goethe bekannten Bibeln und den durch ihn angeregten Gemälden von Trautmann und Seekatz zu beweisen. Er läßt dabei außer Acht, daß diese Ähnlichkeit wegen der gemeinsamen Quelle (Altes Testament) selbstverständlich ist und folglich nicht als Kriterium

Seite

dienen kann. — Berendsohn untersucht vor allem die künstlerische Darstellung. Da er seine Ausführungen auf Goethe ausrichtet, sieht er überall Parallelen zwischen dem, wie er annimmt, jungen Dichter dieses Epos und dem reifen Goethe. — Neumann befaßt sich mit der Reimtechnik und kommt durch sachliche Belege und Sprachvergleiche zum Resultat, daß der Dichter dem ober- oder niedersächsischen Sprachkreis zuzuweisen sei. — Tschirch beschränkt dann diese Möglichkeit auf das niederdeutsche Sprachgebiet.

36 Tschirch 23 zeigt, daß sich der Verfasser besonders an die Lutherbibel anlehnt, ein Lutherwort aussucht und dieses einem inhaltslosen Reim zugrunde legt. — Über die Parallele mit Brockes: Tschirch 160 ff. — „Und der König": „Joseph und seine Brüder" 4, 190.

37 Die Quelle für die Serach-Episode ist das Sepher hajaschar. — „Dein Joseph lebt": Altonaer „Joseph", V. Theil, V. 1690 ff.

38 Nachahmung des Kirchenliedes: Tschirch 57. — Durch die nachgewiesene Anlehnung an Vondels „Joseph", die sich besonders in den Nachträgen zum Altonaer „Joseph" bemerkbar macht, setzt Tschirch den Terminus post quem auf 1640. — s. F. W. Riemer „Mitteilungen über Goethe", Insel-Verlag, 359, Leipzig 1921. — „Und so dürfte": Goethes Werke, Weimarer Ausg. 8, 9.

39 „Eine Projektion": Burdach 359. — In der „Blumenlese aus morgenländischen Dichtern" führt Herder auch die Verführungsszene zwischen Joseph und Zulika an, und im „Geist der Ebräischen Poesie" dient ihm die Geschichte Josephs zu ätiologischen Erklärungen der israelitischen Urgeschichte. — „In Kenntnis": Herders Werke ed. J. G. Müller 1, XII. — Vergl. auch die Rede über die Mythologie in Fr. Schlegels Jugendschriften ed. Jakob Minor 2, 362, Wien 1882: „Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen".

40 Kommerell 258. — Entoptisches Bild: Burdach 299. Vergl. dazu Kommerell 267: „Der Orient im Divan besteht darin, daß Goethe eine Form ergreift und darin, daß er sich in dieser Form begreift", und Schaeder 73.

41 Über den Namen Hatem: vergl. „West-Östlicher Divan", herausgegeben und erläutert von E. Beutler, Sammlung Dieterich Bd. 125, Leipzig 1943, 567. — Daß Goethe Mariannes Mitarbeit anerkannte, zeigt sich nicht bloß darin, daß er die Gedichte in seinen „Divan" aufnahm; er spricht es selbst in den als Dokument aufzufassenden Versen aus:

„Dilaram schnell, die Freundin seiner Stunden,
Erwiderte mit gleichem Wort und Klang". —

Über die Maske Hatems und Suleikas: vergl. Kommerell 260: „Das ganze Geheimnis der Maske —, sie ist da, um gelüftet zu werden". — Über die Aufnahme von Mariannes Gedichten im Divan: vergl. Kommerell 306 ff.

42 Zu „Gingo-biloba": Man kann wohl nichts schöneres darüber sagen als Burdach 420 und Beutler 1, 339: „Eins und doppelt! Das war die Formel für seine west-östliche Liebespoesie. Und diese Formel sagt wiederum jedem, der hören kann, deutlich genug, daß Goethe diese seine Schöpfung durchaus nicht als einheitliche Emanation seiner produktiven Kraft, als bloßen subjektiven Erguß betrachtete, daß er vielmehr auch dem Gegenstand seiner Liebe und seines Liedes einen wirkenden An-

teil daran zuschrieb". Und „Das Blatt, das ursprünglich und in Frankfurt als Symbol der Liebe oder, wie Boisserée sagt, der Freundschaft besungen war, bekommt nun durch die Heidelberger Erweiterung des Gedichts, durch die Einleitungsstrophe noch eine umfassendere Bedeutung; es wird mystisches Symbol für den alternierenden Pulsschlag des kosmischen Geschehens, eben jene Polarität und Verwandlung, die für Goethe ein Grundgesetz allen Lebens und Seins war, während dann die dritte, die Schlußstrophe der Dichtung, auf das Mysterium der Liebe als Grunderlebnis zurückführt". — Boisserée 279.

43 Genau hundert Jahre liegen zwischen dem „West-östlichen Divan" und Hofmannsthals „Josephs Legende". Wohl tauchen im Lauf des 19. Jahrhunderts hier und dort Josephdichtungen und -schauspiele auf. Sie sind aber kaum bekannt. Die Autoren, von denen die meisten auch andere biblische Stoffe poetisch bearbeiten, erzählen Josephs Geschichte in frommer, manchmal schwärmerischer Weise, ohne ihr einen neuen Gehalt abzugewinnen. — Zwei große Dichter haben sich jedoch noch kurz mit dem alttestamentlichen Joseph befaßt: Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Keller. In Meyers „Stromgott" spricht Vater Nil dem gebundenen Knaben Joseph mit prophetischen Worten Trost zu. Es könnte sein, daß die Lage des unschuldig leidenden Jünglings den Verfasser der „Leiden eines Knaben" zu der Gestalt Josephs in Beziehung brachte. Da Meyers Werke trotz der bewußten Verhüllung und Objektivierung alles Persönlichen stark biographische Züge tragen, ist es nicht ausgeschlossen, daß er, der sich stets unverstanden glaubte, sein Künster-Ich in die Gestalt des verkauften, verlassenen Joseph einkleidete. Obwohl diese Auffassung nahe liegt, ist sie von keinem Dichter außer Meyer ausgewertet worden. — Keller läßt nur eine kurze Bemerkung über Joseph fallen. Sie steht auf einer jener mit Bleistiftnotizen bekritzelten Einladungskarten zu Sitzungen des Regierungsrates, Verlobungsanzeigen, Menukarten etc., die im Nachtrag zum „Martin Salander", Sämtl. Werke ed. Fränkel 1931 ff., Bd. 12 ed. Helbling, 434 veröffentlicht sind. Unter diesen Notizen befindet sich eine, die sich auf Martin Salanders Sohn bezieht: „Arnold (Dieser soll Wandlungen leben und darin sich bewähren. Stimmung von Joseph in Ägypten oder sowas)". Dieser Klammersatz weist auf die Absicht, der Gestalt Arnolds eine erweiterte und heilbringende Bedeutung zu geben. — Auch die vergleichende Mythenforschung des 19. Jahrhunderts beschäftigt sich mit der Geschichte Josephs und bringt sie mit der ägyptischen Mythologie in Verbindung, eine Kombination, von der Thomas Mann ausgehen wird. — Über die Zusammenarbeit Hofmannsthals mit Strauß s. auch: Stefan Zweig „Die Welt von Gestern", Stockholm 1943, 418 ff. — Hofmannsthal über die Zusammenarbeit von Dichter und Musiker: Brief vom 18. Dez. 1911. — Hofmannsthals Interesse am Tanz spricht aus den vielen in „Die Berührung der Sphären", Berlin 1931, gesammelten Aufsätzen über Tänzer und Tänzerinnen, über das Wesen des Tanzes und der Pantomime. Seine Josephlegende hat er für das russische Ballett geschrieben. Nijinsky sollte den Joseph tanzen. — „Die Bühne als Traumbild": in „Berührung der Sphären" 175.

44 Wünsche Straußens: Brief vom 22. Dez. 1907. — Strauß über seine Arbeit: Brief vom 11. Sept. 1912. Krüger 157 erklärt die Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit an „Josephs Legende" aus dem Mangel der Strauß'schen Musik an metaphysischer Intentionalität. — Hofmannsthals Antwort: Brief vom 13. Sept. 1912.

45 Hofmannsthal über Keßler: Briefe vom 23. Juni 1912 und 24. Aug. 1913. — Über das Bühnenbild schreibt Naef 312 nicht mit Unrecht, die

Seite

Josephlegende erliege leicht der Gefahr, im barocken Prunk und Pomp der Musik Straußens und der Inszenierung zu ertrinken.

47 Über den guten Einfall: Brief vom 23. Juni 1912.

49 „Sonderbares Romanunternehmen": Mann an Kerényi 27. Jan. 1934. — „Die Vorarbeit": F. Lion 119. — Manns in den Josephstoff projizierte Idee: Dies im Gegensatz zu K. Hamburgers Interpretation 130.

50 „Das Heute": C. G. Jung „Seelenprobleme der Gegenwart" 405.

51 Zum Tammuz-Mythos: vergl. A. Jeremias 239. — „Ist nicht die bezifferbare": „Joseph" 1, 34 ff. — „Das die Zeitfälle": ebda. 59. — „Fest der Erzählung": ebda. — „Längst bin ich": Mann an Kerényi 18. Febr. 1941.

52 „Ich vertraue": Mann an Kerényi 20. Febr. 1934. — W. Muschg „Gotthelf", München 1931. — „Mein Vater": Stifter „Witiko", 3. Teil, 2. Buch. — „Doch Jaakob": „Joseph" 1, 179.

53 „Und alle Geschichten": ebda. 215. — „Denn Jaakob sollte": ebda. 297. — „Darum sei zugegeben": ebda. 133. — „Daß des Alten Ich": ebda. 134. — „Pour la mentalité": Lévy-Bruhl 150.

54 Allegorie: Dies im Gegensatz zu K. Hamburger, die Manns Josephroman als Symbol des Menschenwesens darstellt. Sie wagt sogar die Parallele zwischen Joseph und Goethe zu ziehen; allerdings beruft sie sich hier auf den Goethe der „Lotte in Weimar". Sie schreibt S. 145: „Der Goethe Thomas Manns erscheint als gesteigerter Joseph". — „Wir geben uns": „Joseph" 1, 140. — „Französisches Lustspiel": Kleists Amphitryon aus „Adel des Geistes", Stockholm 1945, 73. — „Es hat unmittelbare": „Joseph" 1, 140.

55 „Ohne daß der einzelne": ebda. 141. — „Gelebte Vita": vergl. Freud und die Zukunft aus „Adel des Geistes" 590 ff.

56 „Man nennt das": „Joseph" 4, 28. — „Jaakob, Jaakob": „Joseph" 2, 719.

57 „Es ist anzunehmen": ebda. 720. — „Der Geber aller Gegebenheiten": C. G. Jung „Das Tibetanische Totenbuch", psychologischer Kommentar 20.

58 „Man kann sehr wohl": „Joseph" 4, 616. — Freud und die Zukunft 585.

59 „Denn der Himmel": „Keuscher Joseph" 718. — „Ihr Oberhaupt": „Joseph" 4, 519. — „Um dies zu erfahren": ebda. 520. — „Im Grunde aber": ebda. 94. — „Dieser Knecht": ebda. 185.

60 Die Bewunderer Manns sehen in seinen Romanen das Ideal der Humanitätsdichtung verkörpert. K. Hamburger 145 schreibt beispielsweise: „Joseph und Goethe sind die großen Symbole der Synthese, zu der Thomas Manns Denken, seine Auffassung des Menschen heute gelangt zu sein scheint". In diesem Sinn äußert sich Mann selbst: „Neue Studien, Stockholm 19248, 178. — Freud und die Zukunft 589. — Zur Etymologie von Religion: vergl. F. Kluge „Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache", 14. Aufl., Berlin 1948 und A. Walde-Hofmann „Lateinisches Etymologisches Wörterbuch", 3. Aufl., Heidelberg 1938. — Seele der Geberin": Freud und die Zukunft 589.

Seite

61 „So hatte Abraham": „Joseph" 2, 473. — „Der Bund Gottes": „Joseph" 1, 352. — „Seine wirkliche Würde": ebda. 353. — „Hocheheliche Verquickung": ebda. — „Gott aber hatte": „Joseph" 2, 483.

62 „Doktor Faustus", Stockholm 1947, 208 ff. — Das Motiv der Damengesellschaft stammt aus islamischer Überlieferung, von wo aus es in die jüdischen Legenden gewandert ist. Auch das Sepher hajaschar führt es an. — Erörternde Rede als Kunstmittel: vergl. Th. Mann „Neue Studien" 165. — „Statt durch träge": „Joseph" 3, 173.

63 K. Hamburger 131 ff. — „Bürgerlichkeit" aus „Betrachtungen eines Unpolitischen", Berlin 1918, 73. — Hinter Josephs Mittlertum läßt Mann ab und zu die Umrisse des Götterboten Hermes aufschimmern. — „Und erfährt man": „Joseph" 1, 353. — „Es wäre": „Joseph" 3, 365. — „Und doch war": „Joseph" 4, 42.

64 Der Brunnen spielt im Orient eine wichtige Rolle. So bedeutet er beispielsweise den Ort des Werbens. Auch Goethes Gedicht aus dem Buch Suleika „An des lust'gen Brunnens Rand", wo die Liebende ihren Namen von der Hand des Geliebten in den Sand gezogen sieht, knüpft an den orientalischen Brauch an. Im deutschen Volksmärchen ist der Brunnen ebenfalls von Bedeutung; in „Frau Holle" etwa ist er der Zugang zu einer andern Welt. — „Warum mußte auch": „Joseph" 2, 498. — „Er hatte es tun müssen": ebda. 639.

65 „Man möge es glauben": ebda. 647. — Zu Josephs Erlebnis im Brunnen: vergl. H. A. Maier 111. Maier ist einer der wenigen, der an Mann Kritik übt: „Da wo die Dichter (George und Mann) Tiefenschichten des Menschlichen darzustellen versuchen, die ihnen persönlich nicht zugänglich sind, büßt das Werk an menschlicher und künstlerischer Glaubwürdigkeit ein". Auch Th. Roffler 206 und U. Sonnemann bezweifeln Manns menschliche Kraft. — „Schatten und Bässe": „Joseph" 2, 637. — W. Dilthey „Das Erlebnis und die Dichtung", 10. Aufl., Berlin 1929, 230. — „Und die Redensart": „Joseph" 3, 12.

66 „Das schöne Gespräch": „Joseph" 1, 132.

67 „Aber wie gern": „Joseph" 3, 550. — „Und so standen sie": „Joseph" 4, 424.

68 „Und dabei": ebda. 359. — „Dies ist aber": ebda. 363. — „Was ägyptisch ist": ebda. 464. — „Mit allerlei": ebda. 363.

69 Anläßlich des Todesgedankens bei Mann spricht U. Sonnemann 627 von „augenblinzelnder Koketterie mit dem Tod"! — „Was er aber zu glauben": „Joseph 4, 40.

70 „Weh-Froh-Mensch": ebda. 41. — „Wage der Länder": ebda. 264. — „Denn Sympathie": ebda. 266. — K. Hamburger 146 ff. — „Daß mich die Brüder": „Joseph" 4, 367.

71 „Denn ihr mußtet": ebda. 616. — „Pfuhl": ebda. 19.

72 Über die ähnliche Gestaltung der Zeit im „Zauberberg": vergl. Th. Roffler 198 ff: „Wie kommt Mann zu dieser Breite im Zauberberg? Sie entspringt nicht einem Naturell, nicht einem Unvermögen zur Verdichtung, sondern einem Prinzip und Willen. Breite aber, die aus dem Willen hervorgeht, Fülle, die nicht quillt, sondern hervorgepreßt wird,

Seite

wirkt meist unorganisch. . . . darum fehlt der erzählerischen Breite des Zauberberg-Romans die innere Berechtigung". — „Und was die sieben Jahre": „Joseph" 1, 295.

74 „Dan und einige": „Joseph" 2, 571. — „Man liest": ebda. 595. — „Aber das Geschehen": ebda. 626.

75 „Geschichte ist": „Joseph" 1, 204. — „Ihre Ergriffenheit": „Joseph" 3, 474. — „Laban drückte": „Joseph" 1, 302. — „Und es würde": „Joseph" 3, 49. — „Eine Nymphe": ebda. 433. — „Beim Abendmahl": „Joseph" 2, 557.

76 „Nun stand er": „Joseph" 1, 85. — „Es geschah aber": „Joseph" 2, 615. „Das aber soll": „Joseph" 3, 559. — „Alles hat mein Herr": ebda. 568. — „So bedenke": ebda. 571. — „Sodaß er denn": „Joseph" 4, 352 ff.

77 „Ist aber der Mensch": „Joseph": 2, 717. — „Vergangen und versprochen": „Joseph" 3, 263. — „Sein Alraunengesicht": ebda. 155. — „Sie waren bleich": „Joseph" 2, 565. — Wo K. Hamburger 130 und F. Lion 121 von Manns „inkommensurabler" und „umständlich gediegener, bewährter Kunst" sprechen, urteilt U. Sonnemann 628 weiter scharf, ohne sich von Manns Stil überzeugen zu lassen. Er schreibt nicht mit Unrecht von „gefrorener Attitüde, selbstverliebt und peinlich", von „einer Mechanisierung der Stilimpulse", „von dem Kunstgewerblichen, das über das Dichterische obsiegt".

78 Mann an Kerényi 15. Juli 1936.

Curriculum vitae

Am 1. Februar 1923 wurde ich als Tochter des Maximilian Oberlin, Dr. phil., aus Solothurn, und der Maria, geb. Dresler, in Marburg an der Lahn geboren. Die Primarschule besuchte ich in Darmstadt. 1933 kehrte meine Familie in die Schweiz zurück und nahm in Basel Wohnsitz. Hier trat ich in das Mädchengymnasium ein und erhielt 1941 das Maturitätszeugnis der Gymnasialabteilung.

Im Frühjahr 1942 immatrikulierte ich mich an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Genf und besuchte während drei Semestern die Vorlesungen und Übungen der Herren Proff. Bohnenblust, Raymond, François, Malche, Sechehaye, Ferrero, Martin, Rossier, Monnier, Werner, Reverdin und Piaget. Anschließend setzte ich meine Studien an der Universität Basel fort. Hier besuchte ich die Vorlesungen und Übungen der Herren Proff. Muschg, Ranke, Altwegg, Merian, Béguin, Blin, von Wartburg, Zumthor, Bonjour, Kaegi, Gantner und Baumgarten. Meinen verehrten Lehrern spreche ich großen Dank aus.

Die vorliegende Arbeit ist unter der Leitung von Herrn Prof. Walter Muschg entstanden, dem ich für seine vielen Anregungen besonderen Dank schulde.

Im Frühjahr 1947 verheiratete ich mich mit Walther Karl Nabholz, Dr. phil., aus Zürich.

Margarete Nabholz-Oberlin.